Ludwig Achim von Arnim als Dramatiker

I. Teil

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau vorgelegt und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Max Hartmann

aus Höckricht in Schlesien

Sonnabend, den 6. August 1910, mittags 12 Uhr
im Musiksaal der Universität

ACAD. LITTERAT. BIBL.

Vortrag:

Literatur-Satire in der Romantik

und Promotion

Breslau
Druck von R. Nischkowsky
1910

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Breslau.

Referent: **Prof. Dr. Max Koch.**

Examen rigorosum bestanden am 14. und 15. Dezember 1909.

Die ganze Arbeit wird in den von Max Koch und Gregor Sarrazin herausgegebenen „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte“ als 24. Heft bei Ferdinand Hirt in Breslau erscheinen.

Die Romantik, die es auf ihr Programm[1]) geschrieben hatte, „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen", die es als ihr „erstes Gesetz" anerkannte, „daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide",[2]) mochte sich nicht leicht in die Beschränkung finden, welche die dramatische Dichtung ihrer Natur nach dem Bearbeiter auferlegt. An dramatischen Versuchen ist in der romantischen Literatur freilich kein Mangel: Fr. und A. W. Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano, Fouqué, Werner, Eichendorff, Schütz, sie alle haben Dramen gedichtet; aber in keiner ihrer Schöpfungen pulsiert wirklich dramatisches Leben.

Nicht das Drama, sondern der Roman war die Idealdichtung der Romantik. Goethe, „der Abgott", „die Sonne", um die sich die Mitglieder der älteren Romantik gläubig scharten[3]) hatte ja seinen Jüngern im Wilhelm Meister „das Buch" gegeben, in dem ihnen „alles Poesie, reine hohe Poesie"[4]) schien. So sehr war für Friedrich Schlegel die von ihm verlangte romantische „Universalpoesie" im Wilhelm Meister erreicht, daß er im Hinblick auf dieses Vorbild die Grenzen zwischen Drama und Roman überhaupt auf's engste zusammengerückt wissen wollte.[5]) Zwar sei das Schauspiel da, „angeschaut zu werden", der Roman aber für die Lektüre bestimmt. Aber es finde sonst „so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman statt, daß vielmehr das Drama, so gründlich und historisch wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage

---

[1]) J. H. Schlegel, Die neuere Romantik in ihrem Entstehen und ihre Beziehungen zur Fichteschen Philosophie. Rastatter Programm 1861.

[2]) Friedrich Schlegel im Athenaeum I, 2, S. 28 f.

[3]) Hermann Hettner, Der innere Zusammenhang der romantischen Schule mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850. — Stephan Waetzold, Goethe und die Romantik. Leipzig 1903.

[4]) Athenaeum I, 2, 157. [5]) Athenaeum III, 1, 123 f.

des Romans ist". W. Schlegels Definition des romantischen Dramas lautet:[1]) „Das deutsche nationale, romantische Shakespearesche Drama umfaßt seinem höheren Standpunkt gemäß zunächst einen weiteren Kreis von Leben, Charakteren, Begebenheiten als die griechische Tragödie. Das romantische Drama sondert nicht wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus. Er faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen." Es erscheint dem romantischen Theoretiker als „ein großes Gemälde, wo außer den Gestalten und der Bewegung in reichern Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mit abgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne und dies alles in einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft".

Die Worte des älteren Schlegel enthalten eine im wesentlichen treffende Charakteristik des romantischen Dramas, dem in der Tat vorzugsweise diese gemäldeartige, romanhaft breite shakespearisierende Form eigen ist. Die Romantik steht ja ähnlich wie der Sturm und Drang unter der Einwirkung Shakespeares. Aber wenn gleich die Romantiker ihre Teilnahme nicht nur wie die Stürmer und Dränger dem Genie, sondern hauptsächlich dem Künstler[2]) Shakespeare entgegenbrachten, so schadet ihren dramatischen Dichtungen die Nachahmung Shakespearescher Kompositionsfreiheit doch ebenso wie den Dramen von Lenz, Klinger, Maler Müller. Und Goethe, der im Sturm und Drang über seinen allzu frei mit der dramatischen Form umspringenden Gottfried von Berlichingen Herders Tadel hören mußte, „Shakespeare hat Euch ganz verdorben", macht später den romantischen Dramatikern den gerechten Vorwurf einer nicht zuletzt von dem Mißverstehen Shakespeares herrührenden Formlosigkeit (s. u.).

Neben Shakespeare wirkt aber der „phantastische, musikalische, farbenspielende"[3]) Calderon, dem A. W. Schlegel durch Übersetzung einiger seiner Stücke den Weg in Deutschland ge-

---

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809, II. T., 2. Abt., 335.

[2]) Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeareprobleme in der Zeit der Romantik, Leipzig 1907.

[3]) A. W. Schlegel, sämtl. Werke 8 (Brief an Fouqué).

ebnet hatte, nachteilig auf das romantische Drama. „Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und ätherisch wäre“,[1]) rühmte Schlegel und empfahl den romantischen Dramatikern die Vereinigung von Shakespeare und Calderon. Der scharfsinnige Beurteiler der dramatischen Literatur wußte wohl auch Calderons Kunst zu schätzen, den straffen dramatischen Bau der spanischen Stücke, den später Graf von Schack[2]) rühmend hervorhebt. Dieser Vorzug mochte u. a. auch Goethe bestimmen, wenn er Calderon auf die Weimarer Bühne brachte. Allein die romantischen Dramatiker haben nach dem zuerst in Tiecks „Genoveva“ gegebenen Beispiel meist den poetischen Schwung neben dem dramatischen Vers der vierhebigen Trochäen von Calderons eingewobenen lyrischen Zwischenspielen nachgeahmt. Und Platen, der zwar in einigen Jugendwerken selbst noch in romantischen Bahnen lief, konnte später im romantischen Ödipus der Romantiker Mischung von Shakespeares und Calderons Tragödienstil verspotten.

Shakespeare und Calderon[3]) wirken zusammen auf die Form von Tiecks Dramen ein. Allegorie, Phantasie und Lyrik — was er alles bei Calderon findet — sowie ein nach Art der altenglischen Bühne überreicher Szenenwechsel lassen es in seinen ernsten Dramen zu keiner dramatischen Konzentration kommen. Seine romantischen Märchenkomödien[4]) („Verkehrte Welt“, „Der gestiefelte Kater“, „Prinz Zerbino“) vollends bedeuten die gänzliche Auflösung der Form.[5]) Und Tieck fand gelehrige Schüler. Arnim ist (s. u.) in seinen Dramen vielfach von ihm abhängig. Brentano bestrebt sich der „Tieck Tiecks“[6]) zu sein, was ihm allerdings eine Parodie des älteren Romantikers („der neue Herkules am Scheidewege“) einbrachte. Mit seinem Lustspiel „Ponce de Leon“ machte er den Versuch, entsprechend der Forderung A. W. Schlegels,

---

[1]) Vorlesungen über dramat. Lit. u. Kunst, II. T., 2. Abt., 355.

[2]) In der Einleitung zu seiner Ausgabe von Calderons ausgewählten Werken; in 3 Bänden, Stuttgart 1882.

[3]) Tieck lernt Calderon früh kennen. Vgl. R. Köpke, Ludwig Tieck, Leipzig 1855, I, 242.

[4]) H. Günther, Romantische Kritik und Satire bei L. Tieck, Leipzig 1907.

[5]) Oskar Kaiser, Der Dualismus Tiecks als Dramatiker und Dramaturg, Leipzig 1907.

[6]) Günther s. o. 186.

Shakespeare und Calderon im Drama zu vereinigen. Sein patriotisches Spiel „Viktoria und ihre Kinder“ (Berlin 1817) wird durch die ungebührliche Mischung von „Allegorie und Wirklichkeit“ ebenso undramatisch wie seine poetisch so überreiche „Gründung Prags“ durch ihre Länge. Für Fouqué kommt Hagemeister[1]) zu dem Ergebnis, daß er „nie den Plan der Handlung bei Schöpfung eines Dramas klar überlegt habe.“

Die unklare Form, das Fehlen einer straffen Komposition, dieser Hauptmangel der romantischen Dramen, brachte naturgemäß den Gegensatz zu dem formenstrengen Klassizismus, besonders zu Schiller mit sich. Bezeichnend ist, wenn auf den „Altmeister der Romantik“, Ludwig Tieck, der wie später Otto Ludwig Shakespeare zu seinem Lebensstudium[2]) gewählt hat, der dramatische Wildling „Perikles“ den tiefsten Eindruck machte,[3]) wenn Tieck zeitlebens die Räuber für Schillers bestes Stück hielt. Was Tieck wie alle Romantiker später von Schiller entfernte, können wir eigentlich schon aus seinem Urteil über die Räuber ersehen. „Das Riesenstreben“, das „jugendlicher Gährung entsprungen“, sich in den Räubern kundtat,[4]) brachte Schiller den Romantikern nahe. Die streng klassische Form seiner späteren Dramen läßt sie keinen Zusammenhang mehr mit ihm empfinden. Teils persönliche Beziehungen führen den Bruch Schillers zuerst mit den Häuptern der Romantik, den Schlegels in Jena herbei.[5]) Danach fühlen sich auch die übrigen Romantiker von ihm abgestoßen. Aber Schiller war eine Größe, mit der sie rechnen mußten, der sie, wenn auch widerwillig, Anerkennung nie völlig versagen konnten. Mäßig genug klingen indes Schlegels Worte:[6]) „Woher kommt denn Schillers großer Ruhm und Popularität anders als daher, daß er sein ganzes Leben hindurch (etwa die romantische Fratze der Jungfrau von

---

[1]) E. Hagemeister, Friedrich Baron de la Motte Fouqué als Dramatiker. Greifswald 1905.

[2]) Max Koch, Tiecks Stellung zu Shakespeare: Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft 32, 320 f.

[3]) Solger, Nachgel. Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826, 501 f. Tieck schreibt an Solger: „Ohne diesen (Perikles) wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva oder Oktavian entstanden.“

[4]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, Leipzig 1905, S. 205.

[5]) K. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel, Weimar 1904.

[6]) W. Schlegel, Dramat. Vorl., Heidelberg 1809, I, 46.

Orleans und die tragische Fratze der Braut von Messina ausgenommen, welche deswegen auch nicht die geringste Rührung hervorbringen konnten) dem nachgejagt hat, was ergreift und erschüttert, er mochte es nun per fas aut nefas habhaft werden?“ Sein Wilhelm Tell habe ihn fast mit ihm ausgesöhnt, „wiewohl er ihn, möchte ich sagen, mehr Johannes Müller als sich selbst zu danken hat“. In den dramatischen Vorlesungen widmet er schließlich Schillers Dramen eine längere Besprechung, findet aber auch z. B., Schiller habe im Wallenstein „vor historischer Gründlichkeit“ des Stoffes nicht ganz Meister werden können.

Tieck erhebt zwar später in den „Dramaturgischen Blättern“ auf Kosten Schillers Shakespeare in den Himmel, muß aber doch bei Besprechung des Wallenstein des großen Dramatikers „tiefen ernsten Geist“ rühmen. „Unter die blassen Tugendgespenster jener Tage“ (Iffland-Kotzebue) „trat Wallensteins mächtiger Geist, groß und furchtbar“. Wenn er bedauert, daß Schiller der Entschluß gefehlt habe, „statt des Wallenstein in verschiedenen Stücken den unglücklichen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen“, so dürfen wir darin nur die eigene Lieblingsgrille des Romantikers erblicken, der wirklich im Ernste diesen Plan hegte.

Fouqué ist zweimal, 1801 in Weimar und 1803 in Lauchstädt mit Schiller persönlich zusammengetroffen.[1]) Wenn er freilich auch Schillerschen Werken (Don Carlos, Wallensteins Lager, Jungfrau von Orleans) eigene Bearbeitungen dieser Stoffe entgegensetzt, so ist er doch zeitlebens ein großer Verehrer der Dramen des klassischen Dichters gewesen. Seine „historischen Tragödien“ leuchten ihm „wie Sterne am Späthimmel“ auf. Zusammen mit Bernhardi dichtete er nach dem Hinscheiden Schillers 1806 den Prolog „Schillers Totenfeier“.

Brentano erschien zwar die Braut von Messina als „ein erbärmliches Machwerk, langweilig, bizarr und lächerlich durch und durch. Der äußerst steife Chor macht eine Wirkung wie in katholischen Kirchen die Repetition des halben Vaterunsers der Gemeinde“. Indes hat er in Weimar, an klassischer Kunststätte, selbst die Dramen Schillers schätzen gelernt. Seine Gattin, Sophie Mereau, fand bei ihrer Übersetzung von Corneilles Cid

---

[1]) Max Koch, Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Joseph Freiherr von Eichendorff. 146. Bd. von Kürschners Nat. Lit., II. Abt., 1, X.

die wohlwollende Unterstützung Schiller-Goethes. Wenn wir Clemens Brentanos „Herzbruder“ Arnim ähnlich abfällig äußern hören, er finde Schillers Tell „unendlich unwürdig Schillers und Tells selbst“, so erklärt sich dies, wie Steig[1]) mit Recht bemerkt, nur aus der Abneigung gegen die idealisierte Auffassung des Volkes in diesem Stück. Anklänge in seinen Dramen an Schiller (s. u.) beweisen vielmehr, daß Arnim sich stark zu ihm hingezogen fühlte. An Brentanos Urteil über die Braut von Messina aber wird man erinnert, wenn man Jos. von Eichendorff[2]) äußern hört: „Schiller im besonderen wollte das Theater zur Kirche machen, natürlicherweise zu einer protestantischen, wo ohne das höhere Mysterium des Altars aller Nachdruck auf die Predigt gelegt und jeder selbst Priester ist.“ Zu den „gelehrten Kunstdichtern infolge der gewählten Pracht seiner Diktion“ zählt ihn bezeichnenderweise der Geschichtsschreiber des romantischen Dramas.[3]) Freilich hätten manche romantische Talente Brauchbareres geschaffen, wenn sie mehr die Kunst Schillers angestrebt haben würden. In der Zeit von Goethes und Schillers Zusammenwirken[4]) erscheinen die mißglückten Weimarer Aufführungsversuche des Jon und Alarkos, dieser beiden stil- und formlosen Dramen Friedrich und Wilhelm Schlegels als „romantisches Experiment.“[5]) Aber Goethe stand als Leiter des Weimarer Theaters auch in der Folgezeit den Dramenversuchen der jungen Romantiker nicht von vornherein ablehnend gegenüber. Noch 1814 gedachte er in den Tages- und Jahresheften „aus den Schauspielen Fouqués, Arnims und anderer Humoristen einige Vorteile zu ziehen und durch Theaterbearbeitung ihre oft sehr glücklichen und bis zu einem gewissen Grade günstigen Gegenstände“ bühnengerecht zu machen. Bekanntlich hat er Zacharias Werners[6]) Talent lange unterstützt und seine Stücke

---

[1]) Reinhold Steig und Herm. Grimm, Achim v. Arnim und die ihm nahe standen, Stuttgart 1894, I, 354.

[2]) Jos. v. Eichendorff, Zur Geschichte des Dramas, Leipzig 1854, S. 150.

[3]) Ebendort S. 148.

[4]) C. A. H. Burkhardt, Das Repertoir des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817, Hamburg u. Leipzig 1891.

[5]) M. Koch, Geschichte der deutschen Literatur, III. Aufl., Leipzig 1910, S. 350.

[6]) Carl Schüddekopf und Osk. Walzel, Goethe und die Romantik. Schriften der Goethe-Gesellschaft 14, XXI f.

aufgeführt. Indes wir hören auch sehr oft Klagen über die Formlosigkeit der ihm zur Probe eingesandten Dramen der Romantiker. So schreibt er 1808 an Zelter: „Kleist, Arnim, Werner, Brentano arbeiten immerfort; aber alles geht durchaus ins Formlose und Charakterlose.“ Arnim gegenüber äußerte er sich [1]) (23. Februar 1814), „daß seine und seiner Genossen Mißachtung der notwendigen, unerläßlichen und so leicht zu beobachtenden Formen manches Geistreiche, Herzerhebende unter das Volk zu bringen verhindere“. Brentano mußte, als er 1802 mit seinem „Ponce de Leon“ sich um den in den Propyläen ausgesetzten Preis bewarb, von Goethe hören, daß sein Stück, wie alle anderen zur Bewerbung eingesandten nicht einmal öffentlich besprochen, geschweige denn gekrönt werden könnte, weil keine der eingeschickten Arbeiten „eine Darstellung auf dem Theater zu vertragen schien“.

Infolge der Unmöglichkeit ihrer Darstellung auf dem Theater [2]) haben die romantischen Dramen auch auf der Bühne, welche damals neben der Weimarer zweifellos die nächste Stelle einnahm, auf dem Berliner Nationaltheater wenig Glück gehabt. Iffland, der seit 1796 an der Spitze stand, führte zwar Stücke von Werner wie „Die Weihe der Kraft“ auf, wollte aber im übrigen nichts wissen von romantischen Dramen. Dafür trafen ihn bald heftige satirische Angriffe der Romantiker. Schlegel in der 1797 verfaßten „Recension der Ifflandschen Schauspiele“, Tieck im „gestiefelten Kater“, im „Phantasus“, Brentano im „Gustav Wasa“ haben gegen seine Schwächen angekämpft. Und seit 1810, wo Heinrich von Kleist mit seinen Freunden in das geistige Leben Berlins eingriff, hat, wie Steig [3]) bemerkt, die ganze Romantik Iffland als ihren Gegner angesehen.

Bei Prüfung des Inhalts der romantischen Dramen ergeben sich drei wesentliche Gesichtspunkte: ihr Zurückgehen in die deutsche Vergangenheit, das die Romantik überhaupt kennzeichnet, das religiöse und nationale Element, das religiöse, das stark zum Mystizismus neigt, das nationale, das sich besonders in dem Verlangen nach historischen Stoffen äußert.

---

[1]) G.-G. 14, 150.

[2]) Vgl. Edgar Groß, Die ältere Romantik und das Theater, XXII. Bd. der theatergeschichtliche Forschungen, Hamburg 1910.

[3]) Reinhold Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1907, S. 170 f.

Goethe, den nach Walzel eben diese drei Momente mit der älteren wie später lockerer mit der jüngeren Romantik verknüpfen, billigt ganz besonders das Hervorziehen altdeutscher Dichtung und Kunst, wenn er auch mit dem dann ausartenden Mittelalterkult der Romantik nicht einverstanden ist.[1]) Wie er für Wunderhorn und Einsiedlerzeitung warme anerkennende Worte findet, so lobt er auch Arnims, Brentanos, Kleists und anderer dramatische Behandlung altdeutscher und historischer Stoffe. Tiecks „Genoveva“ sei „wahrhaft poetisch“ behandelt.[2])

Ludwig Tiecks Beispiel steht auch hier wiederum an der Spitze. Seiner Bearbeitung des „Oktavian“, der „Genoveva“ folgt Brentano mit der Behandlung des Libussastoffes, Arnim mit der Verflechtung des Cardenio und Celinde-Stoffes mit der Ahasversage in seinem „Halle und Jerusalem“, der Otto Schütz-Sage im „Auerhahn“, der Gleichensage in den „Gleichen“. In seinem „deutschen Theater“ (1817) gibt Tieck Stücke von Ayrer, Rosenplüt, Andr. Gryphius, Lohenstein u. a. wieder. Arnim erneut Spiele Ayrers. Tiecks Bemühungen um das altenglische Theater (1811 „altengliches Theater“) müssen hier ebenfalls genannt werden. Arnim geht in der Verwendung altdeutscher Stoffe (s. u.) nur bis ins Mittelalter zurück; Fouqué dagegen holt seine Stoffe teilweise aus der nordischen Heldensage der Vorzeit, so z. B. im „Sigurd“[3]) und in den „Heldenspielen“ die Baldur- und Helge-Sage. Tieck kleidet wie Gozzi (Schiller: Turandot) Märchen in dramatische Form, indem er allerdings den Märchenstoff nur zum Träger seiner Tendenzen benützt,[4]) so im „Blaubart“, im

[1]) 1810 eifert er in einem Briefe an Reinhard (G.-G. 14, XI.) über „Arnims und seiner Genossen Rücktendenz gegen das Mittelalter“. Beinah unverständlich hart aber urteilt er im Gespräch mit Eckermann (zitiert bei: Fouqué, Goethe und einer seiner Bewunderer, Berlin 1840, S. 48 f.): „Es ist in der altdeutschen düstern Zeit ebenso wenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und ähnlichen barbarischen Volkspoesien gewonnen haben. Man liest es und interessiert sich wohl eine Zeit lang, aber bloß, um es abzutun, und sodann hinter sich liegen zu lassen. Der Mensch wird überhaupt genug durch seine Schicksale und Leidenschaften verdüstert, als daß er nötig hätte, dieses noch durch die Dunkelheiten einer barbarischen Vorzeit zu tun.“

[2]) Schiller dagegen (W. 27, 73): „Sie ist ein Werk voll Geschwätzes wie alle Produkte Tiecks.“

[3]) Max Kämmerer, Der Held des Nordens von Fouqué und seine Stellung in der deutschen Literatur, Frankfurt a. M. 1910.

[4]) Im prinzipiellen Gegensatz zu den Brüdern Grimm, die getreue Wiedergabe verlangten.

„gestiefelten Kater“, in der Tragödie: „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens“. Fouqué folgt mit der „Undine“, die er selber zum Textbuch umarbeitet. Auch in den „Dramatischen Spielen von Pellegrin“ klingen Märchenmotive an, wie Benz[1]) nachweist. Arnim verflicht gern Heiligenlegenden in seine Dramen, z. B. die von der heiligen Elisabeth im „Auerhahn“, die vom heiligen Bruno im „Richtigen Waldemar“ (s. u.). Mit der Vereinigung der Märchen vom Aschenbrödel und Dornröschen im „gläsernen Pantoffel“ ist noch Graf von Platen, wie schon angedeutet, in romantischen Spuren gewandelt.

Die Verwendung von altdeutschen Stoffen und Märchen im Drama, die im wesentlichen[2]) in der Romantik ihr erstes Vorbild hat, läßt sich dann bis in die neueste Zeit hin verfolgen. Ein besonderes Charakteristikum der romantischen Dramen indes ist das religiös-mystische[3]) Element. Das Verlangen nach etwas „Neuem, Großen, Wunderbaren“, nach einer unmittelbaren Religion, das sich in dem Vereinigung von Philosophie, Poesie und Religion[4]) fordernden Programm der Romantik unklar ausspricht, war wirklich den Romantikern eigen. Es führte zu einem innigen Sichvertiefen in das Religiöse an sich, zu einer Ideenverwandtschaft der Romantik mit dem mittelalterlichen Mystizismus,[5]) dessen Studium ja in der Romantik so beliebt war.[6]) Natürlich blieb das Drama von dieser Geistesströmung nicht unberührt, zumal auch hier wiederum Calderon, bei dem A. W. Schlegel reichlich religiöse Momente, „christliche Tragödien“ fand, zum Vorbild dienen konnte. Die Wurzeln, der Schicksalstragödie, die als wilder Seitentrieb der Romantik aufgefaßt werden kann, sind ebenfalls in diesem Gedankenzusammenhang zu suchen.

---

[1]) Rich. Benz, Märchendichtung der Romantiker, Gotha 1908.

[2]) Im allgemeinen geht die Teilnahme für die Wiedererweckung deutscher Vergangenheit ja bekanntlich bereits in Herders frühere Zeit zurück. Vgl. Herder-Goethes Volksliedersammlungen als Vorläufer von „Des Knaben Wunderhorn“.

[3]) Felix Poppenberg, Zacharias Werner, Mystik und Romantik in den Söhnen des Thales, Berlin 1893, S. 5 f. weist die religiös-mystischen Ideen der Romantik schon bei Herder nach.

[4]) Athenaeum III, Friedr. Schlegel im „Gespräch über die Poesie“.

[5]) Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und die Romantiker, Heidelberg 1904. Ederheimer behandelt den Einfluß Böhmes auf L. Tieck und Novalis.

[6]) Vgl. Auszüge von J. Böhme und Tauler in der „Einsiedlerzeitung“. Der Name Böhmes fehlt nicht bei Friedr. Schlegels Aufzählung der größten Vertreter deutscher Kunst und Wissenschaft.

A. W. Schlegel glaubt die Schicksalsidee des alten Dramas „durch die christliche Idee der Vorsehung ersetzt".[1]) Daß diese Idee in der Praxis (z. B. in Werners Dramen) in groben Fatalismus ausartete, bedeutet nur ihre Veräußerlichung. Einige Beispiele: „Für den Begriff der mythischen Poesie überhaupt ist Tieck derjenige, welcher angeführt werden muß", sagt[2]) Friedr. Schlegel. „Die Genoveva bleibt in dieser Rücksicht eine göttliche Erscheinung." Brentano nennt dasselbe Stück „ein wunderheiliges Gedicht". Für Fouqués Dramen ist die Frömmigkeit typisch.[3]) Brentano ist in späteren, wenn auch nicht dramatischen Dichtungen überhaupt der Vertreter romantisch-mystisch-religiöser Lebensanschauung. In W. v. Schützs „Lacrimas" und „Graf von Gleichen" wuchern reichlich mystische Elemente.

Tiecks „Karl von Berneck" ist die früheste deutsche Schicksalstragödie. Bei Armins Auerhahn und Gleichen (s. u.) werden wir zum mindesten stark an eine solche erinnert. Den gläubigsten Jünger aber fand das neue religiöse Kunstevangelium in Zacharias Werner, der, obgleich persönlich dem Verein der Romantiker ferner stehend, seinen Dichtungen nach doch zu ihnen gehört. Im Mystizismus schwelgen Werners „Söhne des Thals". Sein „vierundzwanzigster Februar" wurde das anerkannte viel nachgeahmte Vorbild der Schicksalstragödie überhaupt.

Müssen wir Fatalismus und Mystizismus im romantischen Drama vom ethischen wie ästhetischen Standpunkt aus durchaus verwerfen, so erscheint hingegen erfreulich ein oft sich geltend machender frischer, vaterländischer Zug. Der Napoleonsche Druck und dann die großen Waffentaten von 1813 hatten den nationalen Sinn und den Freiheitsgedanken auch unter den Romantikern, die übrigens in der Mehrzahl rühmlichst mit ins Feld gezogen sind, mächtig angeregt. Wenn später das „junge Deutschland" ihnen dennoch gerade mangelnde Teilnahme an den politischen Zeitereignissen vorgeworfen hat, so veranlaßten es dazu wohl die anfangs wirklich vorherrschenden künstlerisch-literarischen Tendenzen der Romantik wie besonders das Sichvertiefen in das fernliegende Mittelalter, das scheinbar weitab führte von

[1]) In „comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide", angeführt bei Alt, s. o. S. 99.

[2]) Europa, Zeitschrift ed. Friedr. Schlegel, Paris 1803, I, 57.

[3]) Hagemeister, s. o. 96.

einer kräftigen Politik, wie sie die Zeit erforderte. Aber man mag eben auch in dieser romantischen Renaissance der alten deutschen Zeit die nationale Tendenz nicht verkennen. Joseph von Eichendorff fragt, über jener Zeit stehend: „Konnte wohl eine welthistorische Bewegung wie die im Jahre 1813, die noch zu Kotzebues Zeiten für eine Narrheit gegolten hätte, so nur von ungefähr aus den Wolken fallen? Waren es nicht eben jene Romantiker, welche das alte Sagenbuch der deutschen Nationalpoesie wieder aufgeschlagen, überall im Stillen deutschen Sinn und deutsches Recht weckten und an Tugenden erinnerten, die der Gegenwart nottaten?“ Und von jenem 1806 in Heidelberg versammelten jungen Romantikerkreis, der sich hauptsächlich um das deutsche Altertum bemüht hat, rühmen Görres und der Freiherr vom Stein — um das oft angeführte Wort auch hier zu wiederholen — in Heidelberg habe sich damals „in kalter nebelichter Zeit ein guter Teil jenes Feuers entzündet, das später die Franzosen verzehrte“.

Noch im Frühjahr 1806 hatte W. Schlegel an Fouqué geschrieben[1]) im Hinblick auf die alle Geisteskraft lahmlegende politische Misere: „Unsere Zeit krankt . . . . . an Schlaffheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstückelung des Lebens in kleinliche Zerstreuungen und an Unfähigkeit zu großen Bedürfnissen, an einem allgemeinen mit dem Strom-Schwimmen, in welche Sümpfe des Elends und der Schande es auch hinunter treiben mag.“ Statt der „bloß spielenden, müßigen, träumerischen Phantasie“, die in den Dichtungen der Romantik zu sehr Hauptbestandteil geworden sei, fordert er eine „wache, unmittelbare, energische und besonders eine patriotische Poesie“. Schlegels Forderung fand, ob gehört oder ungehört, Erfüllung. Unter den Dichtern der frischen Kriegslyrik der Befreiungskriege stehen die Romantiker Körner, Eichendorff, Max von Schenkendorff obenan. Arnim dichtet schon 1806 in Göttingen Kriegslieder und verteilt sie an die preußischen Soldaten. Auch Brentano[2]) hat in dem Gedicht „Vom großen Kurfürsten, Gesicht eines alten Soldaten in Berlin vor der Wiederherstellung des Staates“ Preußens Unglück beklagt. In der romantischen Zeitungsliteratur erwachsen unter dem Druck der Verhältnisse

[1]) W. 8, 148.
[2]) Koch, Einl. zu Kürschners Nat. Lit., 146. Bd. CXIX.

ernste Vorkämpfer deutscher Freiheit, so Niebuhrs „preußischer Korrespondent", Görres' „Teutscher Merkur", Kleists „Abendblätter". Fichte hält seine zündenden „Reden an die deutsche Nation".

Aber besonders in der dramatischen Poesie verlangte Schlegel Patriotismus. „Wer wird uns Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele, wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich und für die Bühne aufführbar, darstellen?[1])" Mit seiner Forderung nach Verwendung von historischen Stoffen im Drama kam der Romantiker allerdings einem Bedürfnis entgegen, das schon lange vor ihm in der deutschen Literatur sich geltend gemacht hatte. Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (18 St.), Helferich Peter Sturz in seinem „Briefe über das deutsche Theater", Herder in seinem allerdings unveröffentlichten Aufsatz „vom britischen Geschmack im Schauspiel" verlangten Geschichte im Drama.[2]) Der Nationalheld Arminius[3]) war ja zu Schlegels Zeit, seitdem ihn Ulrich von Hutten in die Literatur eingeführt hatte, oft genug gefeiert worden, in Lohensteins Lyrik wie Romanen, in Wielands Epos und in Joh. El. Schlegels, Mösers, Klopstocks Dramen. Auch sonst hatten geschichtliche Stoffe dramatische Verwendung gefunden. Aber erst Goethe begründete mit dem glücklich gewählten, das Zeitinteresse berührenden Götz, in Deutschland das eigentliche historische Drama. Wie wenig indes die ihm bekanntlich folgende Masse der Ritterstücke auch W. Schlegel befriedigte, lassen die folgenden Worte erkennen:[4]) „Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das ganze keinen Einfluß hatten, es sey zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntnis geschöpft und versetze uns ganz in die große Vorzeit." Schlegel hatte wohl bei dieser Äußerung auch Fouqués auf seine Ver-

[1]) W. 8, 146.

[2]) M. Koch, Fouqué und Eichendorff, Kürsch. Nat. Lit. 146, II, XXIX.

[3]) Creizenach, Arminius in der Poesie und Literaturgeschichte. Preuß. Jahrbücher 36, 331. — Paul von Hofmann Wellenhof, zur Geschichte des Arminiuskultus in der deutschen Literatur, Graz 1887/88; 2 Progr.

[4]) Vorlesungen über dramat. Lit. u. Kunst, II, 2, 427.

anlassung hin gedichteten „vaterländischen Schauspiele“ im Sinn, die allerdings seinen idealen Forderungen an das historische Drama sehr wenig entsprachen. Indes mögen auch Fouqués Rittergestalten „aus Blut und Eisen“, wie Heine sie einmal spöttisch übertreibend nennt, stark an die Figuren der Ritterstücke erinnern, die Tatsache, daß der Romantiker in einer Reihe von Dramen dramatisch wohl brauchbare vaterländische Stoffe hervorzieht und auch wenigstens scenenweise ganz wirksam behandelt, muß man anerkennen. So führen in die brandenburgische Geschichte sein „Waldemar der Pilger“, „Ritter und Bauern“, „Heimkehr des Großen Kurfürsten“, „Die Familie Hallersee“ (Friedrichs II. Sieg bei Liegnitz feiernd). In die bayrische Geschichte werden wir versetzt im Vorspiel „Tassilo der Bayernherzog“, „Hieronymus von Stauf“. Die Heldenspiele „Alboin und Hermann“ führen in der Literatur oft behandelte Helden vor. Mit dem erst 1842 gedruckten „Pappenheimer Kürassier“ nimmt Fouqué den Wettkampf (s. o.) mit Schillers Wallenstein[1]) auf. Tieck, der zwar in den Prosaschriften sehr wohl historischen Sinn beweist, müssen wir hier ausschalten, da sein Plan eines Dramen-Zyklus aus dem dreißigjährigen Kriege nie zur Ausführung kam. Brentano versucht sich in Festspielen zur Feier des Sieges, so mit der „Viktoria“ (nach dem Siege von Kulm gedichtet), mit dem 1814 am Hoftheater in Köln aufgeführten „Am Rhein, am Rhein“. Werner geht in dem „Kreuz an der Ostsee“ auf den Kampf der deutschen Ordensritter mit den heidnischen Preußen zurück; in „Attila,“ „Wanda,“ „Luther“ bringt er geschichtliche Persönlichkeiten auf die Bühne. Jos. von Eichendorff[2]) dichtet einen „Ezzelin von Romano,“ „Hermann und Thusnelda“, den „letzten Helden von Marienburg“. Alle diese Versuche historischer Dramen aber werden übertroffen von den vaterländischen Dichtungen Heinrich von Kleists.[3]) Sein „Robert Guiscard,“ seine „Hermannsschlacht,“ vor allem aber sein „Prinz von Homburg“ zeigen die verwendeten historischen Stoffe auch — was den erwähnten Dramen meist abgeht, — in brauchbarer dramatischer Form. Innerhalb dieses

---

[1]) M. Koch, Fouqué und Eichendorff, Kürschners Nat. Lit. 146, XLIII.

[2]) Vgl. Julius Erdmann, Eichendorffs historische Trauerspiele, Halle 1908.

[3]) Vgl. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 2, 411 f., Oldenburg 1902. — Ernst Kayka, Kleist und die Romantik, Berlin 1906.

Kreises romantischer Dramen stehen nun auch die Werke Ludwig Achim von Arnims.[1])

Auf das Verhältnis seiner Dramen zur Geschichte soll näher eingegangen werden, nachdem zuerst Arnims[2]) gesamte dramatische Tätigkeit hauptsächlich in chronologischer Zusammenfassung vorgeführt ward.

Indem ich den „Ariel", bezw. das Trauerspiel „Hermann und seine Kinder" und die darauf folgende Farce „Das Sängerfest auf Wartburg" als ersten jugendlichen, ungeklärten dramatischen Versuch voranstelle, gliedere ich das übrige Material zusammenfassend stofflich nach drei Gesichtspunkten:

1. Dramen, in denen geschichtliche Stoffe verwendet werden:

„Der richtige Waldemar."
„Der falsche Waldemar."
„Markgraf Karl Philipp von Brandenburg."
„Glinde, Bürgermeister von Stettin."
„Der Stralauer Fischzug."
„Die Vertreibung der Spanier aus Wesel."
„Die Kapitulation von Oggersheim."

---

[1]) Arnims Dramen fanden zum erstenmal zusammenhängende Besprechung in M. Kochs öfters schon angeführter Ausgabe von Arnim, Klemens und Bettina Brentano, Jos. Görres (bei Kürschner). Max Morris (Max Morris, Ach. v. Arnims ausgew. Werke in 4 Bänden, Leipzig, Max Hesse) und Monty Jakobs (Monty Jakobs, Arnims Werke, Auswahl in 4 Teilen, Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.) widmen ihnen, das durch R. Steigs (Reinh. Steig und H. Grimm, Ach. v. Arnim und die ihm nahe standen. 1. Bd., Stuttgart 1894; 3. Bd. Stuttgart u. Berlin 1904) Herausgabe des Briefwechsels Arnims mit Cl. Brentano und den Brüdern Grimm neu beigebrachte Material benützend, beide in der Einleitung zu ausgewählten Werken Arnims ebenfalls ein kurzes Kapitel. Von Einzeluntersuchungen kommen nur Bottermanns (W. Bottermann, Die Beziehungen des Dramatikers A. v. Arnim zur altdeutschen Literatur, Göttingen 1895) Quellenstudien, Nolls (G. Noll, Otto der Schütz in der Literatur, Straßburg 1906) Erläuterung des „Auerhahns" (s. u.) und Specks (Herm. Speck, zu Arnims Päpstin Johanna. Festschrift des Breslauer Germanistischen Vereins, S. 212, Leipzig 1902) Abhandlung über die „Päpstin Johanna" außer einigen kleineren gelegentlich zu nennenden Arbeiten in Betracht u. K. G. Wendriner, Das romantische Drama. Eine Studie über den Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker, Berlin 1909, berührt nur teilweise einige Dramen Arnims.

[2]) Ich zitiere nach der Ausgabe der sämtlichen Werke, herausg. von Bettina mit Vorwort von W. Grimm, 1839 ff.

2. Dramen, in denen sagenhafte Stoffe verwendet werden:
„Halle und Jerusalem.“
„Die Päpstin Johanna.“
„Die Gleichen.“
„Der Auerhahn.“

3. Zusammenfassend: a) kleinere dramatische Dichtungen, in denen schwank- und anekdotenartige Stoffe verschiedenen Inhalts zur Verwendung kommen: „Janns erster Dienst.“ „Herr Hanrei.“ „Der wundertätige Stein.“ „Jemand und Niemand.“ „Das Loch.“ „Die Appelmänner.“ „Die Mißverständnisse.“ b) Die lyrischen Spiele: „Der Ring.“ „Hylas.“ „Tragikomödie vom Fürstenhaus und der Judenfamilie.“

Als Sondererscheinung: „Marino Caboga.“

Übersicht und Chronologie von Arnims dramatischem Schaffen.

Arnim wurde 1781 zu Berlin als Sprosse einer alten weitverzweigten märkischen Familie geboren. Unter den „romantischen Lebensläufen“[1]) zeigt der Arnims fast am typischsten, wie sehr die Lehre der Romantik von der völligen poetischen Freiheit gerade den reichbegabten schadete. Denn die Tatsache steht leider fest, daß der hochpoetische, ernststrebende „Führer der jüngeren Romantik“, den selbst der böswillige Gegner der Romantik, Heinrich Heine, „einen großen Dichter und einen der originellsten Köpfe der romantischen Schule“ nennt, nur in Wenigem (in einigen Novellen) wirklich Dauerndes geschaffen hat. Daß der Schüler L. Tiecks von Anfang an in den Anschauungen der ersten romantischen Schule wurzelt, ist von seinen ersten Werken „Hollins Liebeleben“[2]) und „Ariels Offenbarungen“ an durch die ziemlich lange Reihe seiner Dichtungen hindurch zu erkennen. „Wenn ich Arnim recensierte, würde ich sein Talent an die Sterne erheben, ich würde alle Ansprüche, die man machen kann, an ihn machen und würde ihn bitter und scharf strafen, daß er nicht klassisch ist.“ Indem Klemens Brentano mit diesen Worten die antiklassische Formlosigkeit

[1]) Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1908, S. 125.

[2]) Vgl. Hollins Liebeleben, ein Roman von L. A. von Arnim. Neu herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von J. Minor, Freiburg und Tübingen 1883.

der Arnimschen Poesie tadelt, hat er sich freilich auch selbst getroffen. Aber der Vorwurf ist deshalb nicht weniger am Platze. Allerdings werden wir den genannten Fehler bei Arnim auch teilweise auf seine Arbeitsart und individuelle Veranlagung zurückführen müssen. Brentano fährt fort: „(und würde ihn strafen,) daß er es ungemein ernst meint und ebenso leichtsinnig arbeitet"! Einen ähnlichen Vorwurf macht ihm Lud. Tieck: „Er arbeitet sehr planlos, er schachtelt Anecdoten und Episoden ein, die ihn gerade im Augenblick ansprechen, ohne sich um das Ganze zu kümmern." Der junge Dichter Arnim bekennt selber (1803): „Selbst mein Unwille wird mir oft dramatisch so wie meine unseelige Planmacherei. Beides ist", setzt er entschuldigend hinzu, „eine eigenthümliche Krankheit des Zeitalters". Noch in späterer Zeit (1817) klagt er: „Was meine Schriftstellerei angeht, so leidet sie an der Vielheit der Pläne, die sich abwechselnd durchkreuzen." Und der Dramatiker Arnim gesteht nach einer Auseinandersetzung mit Brentano über sein Gleichendrama: „Wenn Du meine Pläne verwickelt findest, ich kanns nicht bestreiten. Warum erscheint mir so die Welt und ihr geistiges Leben, warum sind mir unangenehm alle Theaterstücke, die nach so einem natürlichen Faden, wie Kandiszucker ankristallisiert durchgehen? Ich kann mich erst beruhigen, wenn ich durch die Begebenheit so weit fortgerissen bin, daß ich Gottes Gnade anrufen möchte, um mir herauszuhelfen." Grade die letzten Worte werden wir uns bei Betrachtungen von Arnims Dramen öfters vorhalten müssen. Eine flüchtige, von dem einen zum andern schnell dahineilende Art der Komposition, aus demselben Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit entsprungen, kommt oft hinzu. Wiederholungen, die sich bei genauerer Durcharbeitung leicht vermeiden ließen, finden sich in den Stücken der Schaubühne, auch in den Waldemaren und den Gleichen. Zu den historischen Dramen fehlen überhaupt die Personenverzeichnisse. Bezeichnend ist, wenn Görres,[1]) dem Arnim sein „Halle und Jerusalem" gesandt hatte (1811), an ihn schreibt: „Zum Schluß muß ich Dir noch sagen, wie ich in Halle und Jerusalem Dich gleich auf den ersten Blick daran wiedererkannt, daß vorn unter den spielenden Personen" (was tatsächlich der Fall ist) „Lysander gänzlich fehlte."

[1]) Brief an Arnim. Abgedruckt in N. H. J. 1900, 10, 155.

Arnim hat im bürgerlichen Leben keinen festen Beruf bekleidet, wenn ihm auch „zuweilen das Herz in Sehnsucht nach äußerer Tätigkeit springen möchte“. Nur dreimal ist er auf kurze Zeit mit der Öffentlichkeit in nähere Berührung getreten, 1808 als Herausgeber der Einsiedlerzeitung, 1813 als Redakteur[1]) des von Niebuhr ins Leben gerufenen Preußischen Korrespondenten und im selben Jahre vom April bis Juli als „Hauptmann und Vicechef“ eines Bataillons des Berliner Landsturms, dem wie er auch Savigni, Schinkel, Pistor angehörten. Abgesehen von diesen kleinen Epochen öffentlicher Wirksamkeit führt er ein freies (romantisches) Dichterleben. Die schon oft mißliebig erwähnte Tatsache, daß wir über Arnims Jugend sehr schlecht unterrichtet sind, ist gerade vom Standpunkte unserer Betrachtung aus besonders zu bedauern, da für einen dramatischen Dichter Jugendeindrücke oft entscheidend sind. Der junge Fouqué ergötzt sich, wie der junge Goethe, gern am Puppenspiel. Der Knabe schreibt bereits „Schauspielchen“.[2]) Jos. v. Eichendorff[3]) verfaßt mit zehn Jahren ein mehraktiges geschichtliches Trauerspiel. Von Tieck wissen wir Züge für seine theatralische Begabung aus früher Kindheit. Als Siebzehnjähriger schreibt er „Das Reh, dramatisches Märchen in vier Aufzügen.“ Von Arnims Kindheit und Jugend ist nichts dergleichen bekannt. Erst 1804 ist er mit jener dramatisch-romanhaften Dichtung „Ariels Offenbarungen“[4]) hervorgetreten, die ihrer Ungefügigkeit und Verwirrtheit kaum etwas Brauchbares in Zukunft erhoffen zu lassen schien. Der geschichtliche Sinn des Knaben fand während der 1793—98 in Berlin verlebten Gymnasialzeit wohl reichliche Anregung. Steig[5]) berichtet: „Vor Achims Augen stieg 1789—93 der stolze Bau des Brandenburger Tores auf. Voll Ehrfurcht

---

[1]) Vgl. P. Langen, Niebuhr und Arnim als Redakteure. Voßsche Zeitung, Nr. 179. Über Arnims Mitarbeit an andern Zeitungen vgl.: Theod. Zolling, über Arnims Mitarbeit an den Berliner Abendblättern; in der Gegenwart 1883, II, 183; L. Geiger, Arnims Beiträge zum Literatur-Blatt. Koch-Zvlg. 12, S. 209 und St. vgl. L. 4. L. Geiger: L. A. v. Arnim, Unbekannte Aufsätze und Gedichte, Berliner Neudrucke, III. Ser., Bd. 1. (. . . enthält Arnims Beiträge zu Gubitz „Gesellschafter“.)

[2]) Koch, Fouqué und Eichendorff, Kürschners Nat. Lit. 146, II, 1.

[3]) Vgl. Hermann Anders-Krüger, Der junge Eichendorff, Oppeln 1898, S. 22.

[4]) Roman von Ludwig Achim von Arnim, Göttingen 1804.

[5]) Steig, Ach. v. Arnim und Clemens Brentano, S. 6.

sah er die preußischen Könige vorüber in den Tiergarten reiten. In Jubel und in Pracht zog die Prinzessin-Braut Luise in die Hauptstadt ein. Als Page wohnte er ihrer Vermählung mit dem Kronprinzen, am 24. Dezember 1793 im Rittersaale des Königlichen Schlosses, bei.“ Arnim hat später in mehreren Dramen brandenburgische, im besonderen auch Berlinische Geschichte behandelt. In Berlin war 1776—78 sein Vater Joachim Erdmann von Arnim,[1]) als Directeur des spectacles im Dienste König Friedrichs II. tätig gewesen. Aus dessen Nachlaß veröffentlichte Arnim dann 1818 die „Sammlungen zur Theatergeschichte“,[2]) die uns merkwürdige Notizen über den Zustand der französischen Oper in Berlin unter Friedrich II. bringen.

Wichtige, ja vielleicht die ersten Anregungen für den Dramatiker bot Arnim der erste Aufenthalt in Halle, wo er von 1798—1800 dem Namen nach Jurisprudenz, in Wirklichkeit Physik und Chemie studierte. Hier lernte er Tieck kennen, den er auf einer Reise nach Leipzig begleitete. Vor allem aber haben die Theateraufführungen in dem nahen Lauchstädt, denen Arnim oft mit seinen Studiengenossen beiwohnte, wirksame Eindrücke in ihm hinterlassen. Das kleine Modebad zwischen Halle und Merseburg hatte ja bekanntlich in damaliger Zeit durch die dort stattfindenden Vorstellungen der Weimarer Hoftheatergesellschaft einen weitverbreiteten Ruf.[3]) Die klassische Kunst fand hier vor allem eine Pflegestätte. Schillers und Goethes Stücke gingen meist mit enthusiastischem Beifall über die Bretter, und die Hallische Studentenschaft stellte zum Lauchstädter Theaterpublikum das Hauptkontingent.[4]) „Namentlich Schillers erstes Stück zog sie unwiderstehlich an.“ Goethe wie Schiller erschienen oft selbst als die begehrtesten Gäste. „Unter den Ausflügen, die wir in die Landschaft machten“, berichtete Varn-

---

[1]) Erdmann von Arnim, seit Achims Geburt Witwer, konnte sich infolge zu vieler wirtschaftlicher Geschäfte um die Erziehung seiner Söhne Karl Otto und Achim kaum kümmern. Sie besorgte die Großmutter der Knaben, die Baronin von Labes.

[2]) In Holteis „Beiträgen zur Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur“ 1828.

[3]) Goethe, Tages- und Jahreshefte 1807. Weim. Ausg. 36, S. 5. — Varnhagen v. Enses Nachlaß. Briefe von der Universität in die Heimat, Leipzig 1874. — Wold. Kawerau, Aus Halles Literaturleben, Halle 1888.

[4]) G. Wustmann, „Lauchstädt, ein Modebad der Leipziger im 18. Jahrhundert, Gesammelt. Aufs. „aus Leipziger Vergangenheit“. Leipzig 1885.

hagen von Ense,[1]) der ebenfalls in Halle damals studierte, „war auch eine Fahrt nach Lauchstädt, dem lieblichen Badeorte, wo die Weimarsche Schauspielertruppe im Sommer ihre Vorstellungen gab ... Achim von Arnim, der auch mit der Gesellschaft gekommen war, fand sich zwischen durch zu uns.“ Er erzählt dann weiter von Demoiselle Jagemann die „zwar nicht zum Mitspielen, sondern nur als Zuschauerin gekommen, da sie jedoch mit Arnim wohl bekannt, von ihm lebhaft empfangen war“. Als Arnim dann im Juni 1806 auf der Durchreise nach Heidelberg bei Reichardt in Halle weilte, besuchte er mit ihm wieder die Vorstellungen in Lauchstädt. „Noch denke ich den Egmont in dem seeligen Lauchstädt zu sehen,“ schreibt er an Brentano (Juli 1806). In Erinnerung an Selbsterlebtes hat er 1811 in „Halle und Jerusalem“ Lauchstädt und dem dort weilenden Meister Goethe ein Denkmal gesetzt. Stürmer, der zur Ordensversammlung eben aus Lauchstädt zurückkehrt, erzählt: „Wie wir so auf und niedergingen unter hoher grüner Wölbung ... sieh da kam der Meister ernst daher.“ Und wie ein andrer in dem Meister Cardenio (den Helden des Dramas) vermutet, Stürmer: „Wer spricht von unserm Meister, ich spreche von Deutschlands Meister, der war heut angekommen und schritt mit ernstem Blick den Gang herunter. Zu eng erschien der breite Gang, noch einen andern außer ihm zu fassen.“

Im Sommer 1801 studierte Arnim in Göttingen. Hier lernte er zuerst Clemens Brentano kennen,[2]) der bereits mit seinem „Gustav Wasa“ und dem „Ponce de Leon“ hervorgetreten war und eben am zweiten Teil des „Godwi“ arbeitete. Bis Clemens „in das grauenvolle Hexenwesen des ausgearteten Katholizismus hineintrieb“, haben die beiden Dichtergenossen sich beständig in gemeinsamem Schaffen und in gegenseitiger liebevoller Kritik ergänzt. Für Arnims dramatische Arbeiten konnten Brentanos Bühnenwerke allerdings, da sie großenteils an denselben Mängeln, wie die des Freundes leiden, kein Vorbild sein. Indes Brentano hat Arnim zuerst auf die alte deutsche Vergangenheit hingewiesen. Seine Bibliothek, in der er einen großen Schatz seltener alter Bücher aufgestapelt hatte, überließ er willig dem

---

[1]) K. A. Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten des eignen Lebens. Leipzig 1843, S. 378.

[2]) Steig I, 9, 22/23.

Freunde, und das wohlwollende, oft überschwängliche, aber auch nicht selten mit gerechtem Tadel — Armins Talent fehle „das Consistente“ — gemischte Lob, das er für Arnims Dramen hatte, mag diesem immer wieder erneute Anregung gegeben haben.

Am 7. November 1801 meldete Arnim an die Gräfin von Schlitz, seine Tante: „Ich habe meine Flügel auf kurze Tage in der Dresdener Hofsonne geschwungen . . . Aber um eine Freude werden Sie mich beneiden. Ich bin täglich mit Tieck zusammen und bei ihm ist es ganz eigentlich, wo ich den Staub von meinen Flügeln abschüttle und frei und fröhlich und beherzt mein Inneres sammle.“ Die „große Tour“ führte Arnim damals über Dresden. Diesem zweiten, dreiwöchentlichen[1]) Zusammensein mit dem älteren Romantiker dürfen wir wohl bereits mehr Bedeutung als jener ersten kurzen Begegnung beimessen. Arnims Vorliebe für die deutsche Vergangenheit, die bald auch seiner ganzen Dramendichtung hauptsächlich die Richtung geben sollte, wird hier durch L. Tieck, der bereits längere Zeit im deutschen Mittelalter lebte und webte, der eben den „Oktavian“ beendet, die „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ herausgab, viele Anregungen erfahren haben.

Arnim kannte und schätzte schon Tiecks Dichtung. Die Volksmärchen zwar, erkärte er „möchten ohne die des Musaeus nicht entstanden sein. Vielleicht hat aber „der blonde Ekbert“[2]) auf das ebenfalls das Blutschuldmotiv behandelnde Herrmann-Drama im „Ariel“ eingewirkt. Günther weist z. B. auch den Einfluß des Lovell auf Hollins Liebeleben nach.[3]) Arnims Verhältnis zu Tieck bleibt in der Folgezeit ein eng freundschaftliches, wenn ihn auch seine Dichtungen öfters zur Abwehr bestimmen. „Tiecks Oktavian steigt mir nicht mehr in der alten Pracht, sondern in die alte Breite“ schrieb er schon 1804 an Brentano. „Ein langweiliges gereimtes Volksbuch, ein recht schlechtes Produkt“ nennt er das Stück ein andermal. Dem Plan Brentanos gegenüber, Tieck als Theaterdirektor anzubringen, zeigt er sich ziemlich skeptisch. Über den Phantasus urteilt er 1812: „Ist die Einleitung nicht ein schlimmes Beispiel, wie ein Kerl, der einst so herzlich

[1]) Arnim an Brentano (8. Dezember 1801): „Bei Tieck bin ich während der drei Wochen in Dresden fast täglich gewesen.“

[2]) In den Volksmärchen gedruckt.

[3]) Günther, Romantische Kritik und Satire bei L. Tieck, S. 6.

schrieb, in das Wortgeklingel verfallen kann?“ Andrerseits gefällt ihm z. B. „an der neuen Bearbeitung des ‚Blaubart‘ (1813) vieles sehr wohl“. Er will dieses Stück auf die Bühne bringen. Die wichtigste persönliche Begegnung der beiden Romantiker aber ist der Besuch Arnims bei Tieck[1]) in Ziebingen im November 1804. Tieck liest Arnim und dem begleitenden Brentano seine begonnene Übersetzung der Nibelungen vor; die Freunde legen ihre eigenen literarischen Pläne[2]) dar. Arnim erklärt, er wolle den Andreas Gryphius bearbeiten. Bis ins Jahr 1804 also können wir die Entstehung seines 1811 herausgegebenen, den Cardenio- und Celinde-Stoff behandelnden Dramas „Halle und Jerusalem“ verfolgen.

Indes hatte Arnim, bevor er „dem Plane mit dem Gryphius“[3]) näher trat, seit dem Dresdner Aufenthalt (1801) vielfach weiterhin mit Bühne und Schauspielkunst Bekanntschaft gemacht, war mit eignen Dramenentwürfen umgegangen. In dem 1802 erschienenen „Hollin“[4]) fällt, ähnlich wie in Wilhelm Meister der Hamletaufführung, einer Vorstellung von „Maria Stuart“ besondere Bedeutung zu. Wenn er dann in den Liedern des „Ariel“ Schillers Verse, in verschiedenen Dramen wie z. B. im „richtigen Waldemar“, im „Markgraf Karl Philipp“, so zu sagen Schillers Sprache nachahmt, wenn er im Prolog zu dem Schattenspiel „das Loch“ ähnlich wie Schiller in dem zum Wallenstein dem Publikum eine neue Kunst verheißt, so beweits das seine hohe Verehrung der klassischen Dramatikers.

Von Dresden aus hatte sich Arnim nach Österreich und der Schweiz begeben. In Wien machte Haydns „Schöpfung“ auf ihn tiefen Eindruck. In Chur sah er ein „Schanspielhaus von Liebhabern“. „Da stand darüber“, schrieb Arnim humorvoll an Brentano, „der Tadel ehrt oft mehr als Lob“ — sie spielten aber so schlecht, daß sie über Lob und Tadel weit erhaben waren“.[5]) Auf der Rückreise aus Österreich kam er im

---

[1]) Auf dem Gute von Tiecks Freunde Burgsdorf.

[2]) Steig, Arnim und Brentano, S. 123.

[3]) Das eintägige Zusammensein mit Tieck in Sandow 1807 führt das Gespräch hauptsächlich auf die Nibelungen. Vgl. Steig, Arnim und Brentano S. 360; und Holtei, Briefe an Ludw. Tieck, Breslau 1864, I, 10.

[4]) J. Minor, Hollins Liebeleben, neu herausg. mit Einl., Freiburg und Tübingen 1883.

[5]) Steig I, 47.

Sommer 1802 nach Frankfurt und unternahm darauf mit Clemens Brentano jene von Brentano im „Frühlingskranz“ besungene Rheinfahrt. „Wir trafen viele frohe Menschen und wurden in ihre Fröhlichkeit eingeweiht, zogen mit Schauspielern und färbten ihnen die Backen und sahen ihre Probestunden beim Kindergeschrei und hörten ihre Klagen über Kindergeschrei“, schreibt er von dieser Fahrt aus an die Gräfin Schlitz in Regensburg. In der Schweiz dichtete er 1803 jene schon oft erwähnten episch-lyrisch dramatischen „Ariels[1]) Offenbarungen“.

Bereits 1802 in Wien hatte Arnim den ersten Teil des „Romans“,[2]) das ursprünglich „Blutschuld“ genannte „Heldenspiel Herrmann und seine Kinder“ entworfen.[3]) Heymars Dichterschule — eine Anzahl von Gedichten als Fortsetzung des Heldenlieds gedacht, — einer von den Briefen Kryolinens an Kyane, die eigentlich den Hauptbestandteil des Romans ausmachen sollten, und als „lustiges Nachspiel“ „das Sängerfest auf Wartburg“: alle diese Teile bilden zusammen die wunderliche Dichtung. Ein Stück des versprochenen aber nie herausgebenen zweitenTeils sollten ferner die in Frd. Schlegels „Europa“ veröffentlichten (s. u.) „Erzählungen von Schauspielen“ werden. (Arnim an Brentano 5. Mai 1803).

Wenngleich Varnhagen[4]) erzählt: „auch seine frühesten dichterischen Sachen Hollins Liebeleben und Ariels Offenbarungen lasen wir mit großem Eifer“, so war doch schon den Zeitgenossen vieles in der für uns kaum noch verständlichen Arieldichtung unklar. Selbst Brentano blieb im „Sängerfest auf Wartburg“ manches unverständlich. Und Görres schrieb 1810, bezugnehmend allerdings auf den im Wintergarten wiederkehrenden Ariel an Arnim: „. . . und Du . . . dunkler, zerstreuter, unverständlicher Ariel, wie gehen die Weissagungen des Propheten Jesaias (c. 29) an Dir in Erfüllung.“ Winkelmann, berichtet Brentano, habe der Ariel mißfallen, so weit er ihn gelesen habe.[5]) Die gereimten, lose aneinandergereihten Dialogszenen des Schicksals-

---

[1]) Nur der Name „Ariel“ ist Shakespeares „Sturm“ entlehnt.

[2]) Von Arnim selbst findet sich keine zusammenfassende Bezeichnung seiner Dichtung. Steig nimmt an, daß die Benennung „Roman“ von August Winkelmann, Arnims Freund, der den Druck besorgte, herstammt, (Arnim u. Brent., S. 52).

[3]) Arnim schreibt von Wien aus an Brentano (6. März 1802) „Ich habe hier viel gedichtet und ein Trauerspiel schreckt mich oft mit seinem Lebenswahnsinn auf aus dem Schlafe, wenn nur nicht alle Gedanken in der Sprache untergingen“.

[4]) Varnhagen, Denkwürdigkeiten 351 f.

[5]) Steig, Arnim und Brentano, 52.

dramas „der fluchbelasteten Kinder“, eine Verwendung des Blutschuldmotivs in gröbster Gestalt, können ebensowenig wie die satirische[1]) Farce des „Sängerfestes“ Anspruch auf eine dramatische Leistung machen. Den dunkel ungeordneten Inhalt übertrifft an Willkür noch die Form. Ein buntes Heer meist selbst erfundener Versmaße wimmelt da besonders im „Herrmann“ in allergrößter Freiheit durcheinander: Jamben, Trochäen, Daktylen, Blankverse, Kanzonen,[2]) trochäische Tetrameter, dazu in den Dialog eingeflochtene Lieder[3]) und Balladen. Tieck, Shakespeare und Calderon scheinen vereint hier gewirkt zu haben. An A. Winkelmann schrieb Arnim bei Übersendung der Handschrift, nicht wenig stolz auf die „Richtigkeit“ seiner Verse: „Im Ariel will ich ganz frei wirtschaften ... Der verdammte Werther und meine falsche Verehrung der Goethischen Formen hat mich damals verführt, das Beste aus dem Hollin wegzuschneiden. Es ist doch keiner, der sich nicht, ehe er die spanische Wand des Kunstgeschmacks umläuft, einmal daran den Kopf zerstößt: ein denkender Künstler ist ein Narr!“

So phantastisch wie dieses Jugendwerk sind überhaupt Arnims poetische Ansichten und Pläne in jener Zeit. „Alles geschieht in der Welt der Poesie wegen, die Geschichte ist der allgemeine Ausdruck dafür, das Schicksal führt das große Schauspiel auf“ schreibt er einmal enthusiastisch an Clemens. Eine Sprach- und Singschule wollten er und Brentano in Deutschland gründen: „So wie Tieck den umgekehrten Weg einschlug, die sogenannte gebildete Welt zu bilden, indem er die echte, allgemeine Poesie aller Völker und aller Stände, die Volksbücher ihnen näher rückte, so wollen wir die in jenen höheren Ständen verlorenen Töne der Poesie dem Volke zuführen, Goethe soll ihnen so lieb wie der Kaiser Octavianus werden.“ Man errichtet

---

[1]) Z. B. eine Anspielung auf Kotzebues „Menschenhaß und Reue“; im Notarius Rabe wird die Aufklärung verspottet (Koch Einl. zu Kürschner 146, S. XXV.); 18. November 1802 Arnim an Brentano: „Wenn man nicht mehr die litterärischen Zeitungen liest, kommt einem das polemische Leben der Schlegel (Arnim ärgerte besonders ein Pasquill Friedr. Schlegels auf Brentanos Godwi) echt komisch vor; es soll daraus noch einmal eine der besten Episoden im Ariel werden.“ Das geschah, wenn er den Plan ausführte, sicher im „Sängerfest“.

[2]) Sie sind nicht erwähnt in Oswald Flöcks sonst so sorgfältiger Zusammenstellung „Die Kanzone in der deutschen Dichtung“, Berlin 1910.

[3]) Darin vielfach Anklänge an Schiller, z. B. erinnert der „Chor der Krieger“ (Ariel S. 30) ganz an das Reiterlied (Wohlauf Kameraden), an die Glocke das Lied „Dichterto d“:

„Glockenklang
Zum Gesang
Dumpf und bang.“ ff.

„Von dem Dome
Schwer und bang“ ff.

Sängerherbergen in den Städten und verbindet und lehrt ihnen (den Leuten) die Schauspielkunst.“ Wenngleich dieses Programm der Sprach- und Singschule nicht über unklare poetische Vorstellungen hinausgeht, es spricht sich jedoch schon hierin die Idee einer volkstümlichen Schauspielkunst aus, die der Dramatiker Arnim später immer wieder betonte. Arnim trägt den ziemlich ernst gemeinten Plan im Sommer 1803 in Paris — er besuchte nach der Schweiz auch Frankreich und England — seinem Freunde, dem Grafen von Schlabrendorf vor, der ihn, wie er sagt, „freudig aufgriff“. Hier in Paris geht dem Romantiker wie später Richard Wagner im Strudel der Weltstadt und im Überdruß französischen Wesens seine Deutschheit auf. „O mein heiliges Vaterland“, ruft er aus, „ich fühle es, daß du mich hier noch in der Fremde begeisternd anhauchst, du hebst mich, du treibst mich, zu dir hin lebe ich, fühle mich leicht wie eine Feder“. Hier denkt er daran, „der Kunst ein sicheres Schloß auf märkischem Sande zu bauen“.

Friedrich Schlegel gab damals von Paris aus seine Zeitschrift „Europa“ heraus. Im I. Stück des II. Bandes ließ Arnim seine das französische Theater behandelnden „Erzählungen von Schauspielen“ erscheinen, die zwar manche inhaltslose Behauptung aufstellen, doch jedenfalls uns des Romantikers rege Teilnahme für die dramatische Kunst bezeugen. Auch in London hat der Kunstbeflissene bald darauf „seine Schuldigkeit nicht versäumt, die nötigen Erkundigungen darüber“ (über die Kunst) „einzuziehen“. Er besucht die Shakespeare-Gallerie, sieht Füßlis Hamlet „wie der Geist ihm ernsthaft mit dem Stabe winkt und die Menschen ihn vergebens halten“. Er hört die Oper unter Kapellmeister Winter, dem späteren Münchner Lehrer Bettina Brentanos. Das Trauerspiel werde immer noch in hoher Vollkommenheit gespielt, findet er. „Sie haben einen ungeheuren Reichtum an Deklamation, besonders wissen sie das scheinbar Komische im Shakespeare ganz tragisch zu behandeln, dahingegen sie beim Ernsthaften viel eher komische Geberden machen.“[1]) Die Shakespeareverehrung teilt Arnim

[1]) „Es ist nicht zu verwundern, daß das tragischste von allen Shakespeareschen Stücken, der Macbeth, in Schottland spielt, aber es ist zu verwundern, das Shakespeare nicht mehr schottische Tragödien geschrieben hat und nicht mehr von dem gewaltigen Familienbande der Geschlechter, dessen

mit allen Romantikern. „Ich aber dachte des Glückes einer Nation, die einen Dichter wie Shakespeare so innehat wie den Katechismus. . . . Gäbe es doch auch Shakespearegesellschaften, wie jetzt Bibelgesellschaften zur Sprache kommen.“ So läßt er den Erzähler in der Novelle „die Ehenschmiede“ [1]) sprechen, freilich nicht ahnend, daß sein in den letzten Worten ausgesprochener Wunsch tatsächlich in Erfüllung gehen sollte. Gegen den „Reimzwang“, der ihm „wie in den Meistersingerschulen wieder die Poesie zu bedrohen“ scheint, will er „nicht eifrig genug den Geist Shakespeares beschwören“.[2])

Wie wir aus einem späteren Briefe an Brentano vom 19. August 1809 wissen, hat ein Ereignis während Arnims Aufenthalt in England ihm auch den Stoff zu einem allerdings wieder aufgegebenen Schauspiel gegeben. „Die Mistress Lee“ (Novelle) „die euch gefällt, ist durch einen Prozeß veranlaßt, den ich in England klagen hörte; er wurde mir dort die Veranlassung zu einem Schauspiele, das ich nur halb beendete und nachher aufgab“. Im November 1804, nach seiner Rückkehr aus England, faßt Arnim, durch Brentanos Vorlesen begeistert, den Plan, den „Tristan“ zu barbeiten,[3]) vielleicht auch als Drama. Es ist indes, soweit wir vermuten können, auch bei dem Vorsatz geblieben. Brentano fand damals bei seinen Bemühungen, sein Lustspiel „Ponce de Leon“ zusammenzuziehen, um es auf die Bühne zu bringen, die bereitwillige Unterstützung Arnims.

Am Beginn des Jahres 1805 liegen Arnim zwei geschichtliche Stoffe für die dramatische Bearbeitung im Sinn: Johann von Leyden aus der Geschichte der Wiedertäufer und der Markgraf Waldemar von Brandenburg.[4]) Beide Stoffe müssen Gegen-

---

Untersassen sich noch jetzt nach den Häuptern nennen und zu ihnen für verwandt rechnen, für den Macbeth benützt hat“. So in der Rezension von Henriette Schubarts Übersetzung schottischer Balladen von Scott. Bei L. Geiger, Berliner Neudrucke, III. Ser., II. Bd., S. 81.

[1]) Werke II, 28.

[2]) In der Vorrede zu Wilh. Müllers Übersetzung von Marlowes Faust, Berlin 1818, S. XIII.

[3]) Wolfgaug Golther, Tristan und Isolt in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit, Leipzig 1907, S. 263.

[4]) Dazu paßt ungefähr, wenn Professor Kayser 6. Jan. 1805 berichtet: „Arnim ist ein eifriger Preußischer Patriot und will den Stoff zu seinen poetischen Arbeiten aus der preußischen Geschichte nehmen.“

stand mündlicher Erörterung zwischen ihm und Brentano gewesen sein. Arnim ist im Zweifel, welchen von beiden er wählen soll. Als er sich entschieden, schreibt er Clemens, 14. Januar 1805: „Für alles, was Du mir über die Wiedertäufer senden könntest, nimm frischen Gruß und fetten Dank. Mein Johann von Leyden hat den Waldemar nach heftigem Kampfe zurückgedrängt, beinah wären sie beide darüber in einander verstoßen von der Brücke gefallen, aber Johann blieb an seinem Königsmantel hängen". Ein Drama Johann von Leyden hat Arnim gedichtet; wenigstens bis zu einem umfangreichen Entwurf muß die Arbeit gediehen sein. Sonst hätte Brentano ihn nicht 1808 aufgefordert, ein „Fragment seines Dramas" dem von Louis Grimm radierten Bilde des Knipperdolling als Beitrag für die Einsiedlerzeitung beizufügen. Indes die allerdings erst aus dem Nachlaß veröffentlichen Dramen „der richtige Waldemar" und „der falsche Waldemar" geben Zeugnis davon, daß der brandenburgische Markgraf schließlich von dem Dichter dem falschen Propheten vorgezogen wurde.

Wie die Erzählungen von Schauspielen, so zeigt ferner im Aufsatz „Etwas über das neue Theater in Frankfurt a. M."[1]) Arnim auch wiederum auf dem Gebiet der Dramen und Theatergeschichte tätig.

Nach dem allem erscheint W. Scherers[2]) Behauptung, Arnim habe seine Tätigkeit als Dramatiker mit der Überarbeitung von Possen und Trauerspielen aus dem 16. und 17. Jahrhundert begonnen, völlig unhaltbar. Indes feiert Scherer mit Recht den Dichter als „Wiedererwecker des deutschen Altertums und den Wiederbeleber deutscher Volkspoesie". In diesem Sinne ist in der Gesamtheit auch Arnims dramatisches Schaffen aufzufassen, und seit dem Plan der Gryphiuserneuerung sehen wir ihn mit bewußter Tendenz die Stoffe für seine Dramen aus der deutschen Literatur und Geschichte des 14. bis 17. Jahrhunderts wählen, Abgesehen vom Drama bewegt sich Arnims literarische Arbeit in der Zeit von 1805 ab überhaupt vorzugsweise auf dem Gebiete älterer deutscher Dichtung. Teils arbeitet er Stoffe und Motive aus

---

[1]) In Reichardts Musikalischer Zeitung 1806, 2. Jahrg., Nr. 6 u. 10.

[2]) Wilhelm Scherer, Achim von Arnim. Ein Vortrag aus dem Nachlaß, gehalten im Berliner Handwerkerverein, Dezember 1867. Kleine Schriften, Berlin 1899, II, 102.

der älteren Literatur in engerer oder freierer Anlehnung an die Quelle um, teils sucht er durch Sammlung und Neudruck alte Schätze vor der Vergessenheit zu retten. Das typische Beispiel der letzten Art ist das mit Brentano zusammen herausgegebene ‚Wunderhorn".[1]) Die „Einsiedlerzeitung" bringt ähnlich Stücke aus alten Prosaikern, Jakob Böhme, Tauler, Geyler von Kaysersberg, Erasmus von Rotterdam zum Abdruck. Die zur Jubelfeier der Reformation 1817 herausgegebenen Predigten des „alten Herrn Magister Mathesius"[2]) gehören ebenfalls hierher.

Alte Schwankliteratur umgedichtet hat er in den Novellen, besonders im „Wintergarten" (1809). In den beiden großen Romanen, der „Gräfin Dolores" und den „Kronenwächtern"[3]) verwendet er gelegentlich alte Sagen und Erzählungen. So verflicht er in den Kronenwächtern den übrigens auch im Ariel und in der Einleitung zu des Knaben Wunderhorn benützten lustigen Streich des Sängers Grünwald aus Wickrams Rollwagenbüchlein. Faust wird als Arzt eingeführt. In der „Gräfin Dolores" erzählt er die Sage vom Ritter von Staufenberg (II, 306). Wir müssen uns im Rahmen dieser Arbeit mit der feststehenden Tatsache begnügen, daß Arnims Beschäftigung mit dem Altdeutschen eine sehr vielseitige war.[3]) Der eifrige Sammler, der für des Knaben Wunderhorn so viele alte Chroniken nach Liedern und Volksgesängen durchgestöbert, durchsucht auch die alten Kompendien von Theaterstücken nach dramatisch brauchbaren Stoffen. Und es ist wie gesagt im Grunde derselbe Zweck wie im Wunderhorn und Wintergarten, den Arnim mit der Verwendung älterer Stoffe im Drama verfolgt: Die Wiederschöpfung einer wirklichen Volkspoesie, wie sie ihm unklar schon in dem Programm jener Sprach- und Singschule (vergl. oben) vorschwebte. Die Bühne erschien Arnim mit Recht ein noch geeigneteres Mittel auf das Volk zu wirken als Lyrik und Novelle. Aber das Theater, „das damals mit Redensarten national

---

[1]) Die Quellen sind angegeben in der Ausgabe von Birlinger und Crecelius.

[2]) Predigten des alten Herrn Magister Mathesius über die Historien von des ehrwürdigen, in Gott seligen theuren Mannes Gottes Doktor Martin Luthers Anfang, Lehre, Leben und Sterben. Mit einer Vorrede herausgegeben von L. Achim von Arnim, Berlin 1817 bei Maurer. — Die Vorrede ist neugedruckt bei M. Morris Ach. v. Arnims ausgew. Werke I, 31.

[3]) Bottermann (s. o.) gibt Seite 2 ff. einiges Material.

werden wollte, in der Tat aber immer fremder wurde der Nation' zuletzt sich sogar einbildete, über die Nation erhaben zu sein, (wohl um einiger Fuß hoher Bretter willen, wie das Hochgericht über der Stadt)" [1]) entsprach bisher wenig seinen Wünschen. Er war sich wohl auch kaum ganz bewußt, welche Schwierigkeiten die Schöpfung einer echten Volkskunst gerade auf dramatischem Gebiete darbot. Indes mag die romantische Dichtart jene angestrebte Volkstümlichkeit verhindert haben, die gute Absicht, durch das Zurückgreifen auf die Dichtungen der Vergangenheit „die erstarrte Gegenwart wieder einigermaßen zu erwärmen und zu beleben", erscheint nicht nur Görres [2]) sehr tauglich. Auch Jean Paul [3]) rühmt es als eine „nährend erquickende Erscheinung, daß gerade damals so viele geist- und kenntnisreiche Männer — Hagen, Büsching, Görres, Brentano, Arnim — uns durch das Ausgraben und Abformen alter Götterstatuen und Ahnenbilder (wie die Römer ihre aus dem altklassischen Boden holen) zu trösten, zu heben, ja zu reinigen suchen".[4])

Von Arnims Plan [5]) der Neuausgabe des Cardenio von Gryphius hören wir im Februar 1805 Brentano gegenüber Bestimmteres: „Fleming, Opitz, Tscherning, Lohenstein, Logau, Frischlin und die beiden Gryphius liegen mir zu Füßen. Cardenio und Celinde habe ich Lust neu herauszugeben, es ist durchaus einzig und vortrefflich auf der deutschen Bühne. Geändert soll so wenig wie möglich werden, nur weggelassen dieser oder jener Sonnenflecken, der den reinen Tau dieses wunderbaren Himmels durchschattet. Der Anfang, die herrlichen Liebesscenen sollen während der Erzählung im Hintergrunde als Ballet vorgestellt werden, eine Erfindung, die ich für durchaus neu und

[1]) Von Volksliedern. Werke XIII, 446.

[2]) Görres, in Menzels Literatur-Blatt, 1831, Nr. 27—30.

[3]) In der Rezension von Fouqués „Eginhard und Emma", Werke 49, 104.

[4]) Frd. Schlegel schreibt im Juni 1808 an Arnim, indes auch auf seine dramatischen Vorlesungen bezüglich: „Je unaufhaltsamer Deutschland in einen allgemeinen Ruin hineinzustürzen scheint, muß man wenigstens die Erinnerung aus dem Strudel noch ans Licht reißen." vgl. Zeitschrift f. österr. Gymnasien, Wien 1889, S. 97.

[5]) Ein paar Szenen aus dem „Vortrefflichen Cardenio" veröffentlichte Klemens Brentanos Gattin (Sophie Merau) in ihrer „Bunten Reihe". Vgl. Brentano an Arnim 2. April 1805; Steig stellt neuerdings (Arnim und Brentano (s. o.) S. 123 fest, daß die Bearbeitung der Cardeniosceme von Klemens herrührt.

einen bedeutenden Schritt in der darstellenden Kunst halte, unendlich besser als erzählende Prologos oder Chor."

Der so beabsichtigte Plan[1]) unterblieb. Zur Zeit der Einsiedlerzeitung wird er bekanntlich zu dem Entwurf einer Gesamtneuausgabe des Andreas Gryphins erweitert, und während er 1809 bereits an der Umarbeitung des Cardeniostoffs für sein „Halle und Jerusalem" tätig ist, verschmilzt das immer noch fest gehaltene „Vorhaben mit dem Gryphius" mit einem andern größeren Unternehmen, der Herausgabe einer „alten deutschen Bühne", indem diese noch durch Stücke des Gryphius eröffnet werden sollte. Im Intelligenzblatt der Heidelberger Jahrbücher 1808 (im Märzheft) kündigt er zuerst seine „alte deutsche Bühne" an. „Erster Band auch unter dem Titel, Andreas Gryphius dramatische Werke nach Auswahl". Der Herausgeber bittet zugleich die Aufmerksamkeit auf die von Gryphius dem Sohne erwähnten drei ungedruckten Trauerspiele und das Lustspiel „der Fischer" zu richten. Lange Zeit hindurch hat Arnim die Herausgabe der alten deutschen Bühne beschäftigt. In der Vorrede zu „Halle und Jerusalem" bittet er 1811 die Freunde um Überlassung älterer weniger bekannter Schauspiele für die alte deutsche Bühne. Wilhelm Grimm kündigt er am 4. Mai 1812 an, daß für die Ostermesse „Erzählungen und alte deutsche Lustspiele, welche künftig den ersten Band meiner alten deutschen Bühne bilden sollen" herauskämen. Und noch 1818, in der Vorrede zu Wilhelm Müllers Übersetzung von Marlowes Faust, spricht er von der alten deutschen Bühne. Von den eifrigen Bemühungen um die Ausführung dieser Werke geben die öfteren Nachforschungen bei Freunden und Bekannten nach den Theatersammlungen der vergangenen Jahrhunderte Kunde. Auf Gottscheds dramatischen Vorrat macht ihn Brentano schon in einem Briefe vom 2. April 1805 aufmerksam. Das altenglische Schauspiel erbittet Jakob Grimm[2]) 1808 von Tieck für ihn, offenbar auf seine vorherige Anregung hin. An Dorow[3]) schreibt er 3. Februar 1809 „Ich sammle altdeutsche Sachen, besonders

[1]) Cardenio und Celinde wurde neugedruckt in Tiecks „deutschem Theater" 1817.

[2]) Jak. Grimm in einem Postscriptum zu Wilhelms Brief an Arnim 18. April 1808.

[3]) Dorow, Reminiszenzen. Goethes Mutter; nebst Briefen und Aufzeichnungen, Leipzig 1842, S. 95.

ältere Romane und Commödien, aber beides vor 1750. Er fragt in dem Briefe auch nach einer vollständigen Ausgabe des Hans Sachs.[1]) Dorow schickt[2]) ihm den Ayrer, den Arnim gern „kaufen und besitzen möchte.“[3]) „Beaumont- und Fletschers Theater[4]) mußt Du lesen, es wird Dir viel Vergnügen machen“ schreibt Arnim 24. Februar 1808 an Brentano. In Göttingen erhält er[5]) 1808 ein „merkwürdiges Buch von Wickram und mancherlei artige Komödien“. Wiederum Dorow[6]) hat ihm 1811 „Theaterstücke aufgezeichnet, unter denen viel merkwürdiges und beynahe lauter Dinge, die ich nicht besitze und auch sonst in keiner bekannten Bibliothek vorhanden weiß.“

Trotz der ausgiebigen Materialsammlung, die indes hiermit nur angedeutet werden sollte, ist auch das Unternehmen der alten deutschen Bühne in dem geplanten Umfange nicht zur Ausführung gekommen. In seiner Kritik von Tiecks 1817 (in der Realschulbuchandlung in Berlin) erschienenen deutschen Theaters gibt Arnim den Plan endlich ganz auf. Ich führe die einleitenden Sätze daraus an, weil sie über Arnims vorgehabte Sammlung selbst orientieren:[7])

„Es sind nun über zehn Jahr, daß ich selbst eine Sammlung alter deutscher Theaterstücke unter dem Titel „Alte deutsche Bühne“ ankündigte, auch manche willkommene Aufforderung dazu von verschiedenen Seiten erhielt. Aber die unruhige Zeit verschob das Unternehmen, das keinen Vortheil auch in der leselustigen Friedenszeit zu versprechen schien, von einer Messe zur andern, und wird jetzt durch das vorliegende Werk eines hochgeehrten Freundes unausführbar gemacht . . . Zwar ist dieses deutsche Theater nur eine Auswahl dessen, was ich als charakteristisch für die Entwicklung der deutschen Bühne aufgefunden hatte, ja, eine andere Ansicht und andere geschichtliche Notizen, könnten noch manches als bedeutend und folgereich darstellen, was hier übergangen ist; aber gewiß hätte ich von dem Mitgeteilten nichts auslassen dürfen; es ist hier gewissermaßen die Sahne abgeschöpft, wer mag die dazu gehörige geronnene saure Milch nachessen?“

Der 1813 in Berlin herausgegebene erste und einzige Band der „Schaubühne von L. Achim von Arnim“ brachte wohl nur in der Wiedergabe einiger eng an die Quelle angelehnten Stücke Ayrers und der englichen Komödianten zum kleinen

[1]) Dorow (s. o.) S. 95. [2]) Ebenda S. 103. [3]) Ebenda S. 97.
[4]) R. Steig, Arnim und Brentano, S. 242. [5]) Ebenda S. 268.
[6]) Dorow (s. o.) S. 113.
[7]) L. Geiger, Ludwig Achim von Arnim. Unbekannte Aufsätze und Gedichte, Berlin 1892. (Neudrucke III. Ser., I. Bd., S. 88 f.

Teile das, was in dem umfassenden Entwurf der alten deutschen Bühne beabsichtigt war. Der Erlös des Buches sollte nach Arnims Worten den Mitteln zur Anschaffung der Kanonen für den Berliner Landsturm beigesteuert werden. Von den 10 Stücken dieser Theatersammlung geben vier[1]) (vgl. oben) ziemlich getreu, ohne wesentliche Umdichtung alte Schwänke wieder: Die Posse „Jans erster Dienst“ aus Ayrers opus theatricum, „Herr Hanrei oder Maria vom langen Markte“ ein Pickelhäringsspiel, „Der wundertätige Stein“, ein Hanswurstspiel, „Jemand und Niemand“[2]) ein Trauerspiel, alle drei aus den englischen Komödien und Tragödien von 1620. Für vier andere sind die anekdotenartigen Stoffe aus dem Altdeutschen genommen; sie sind aber im übrigen vollständig Arnims originelle Erfindung. Es sind dies: das Lustspiel „Die Mißverständnisse“, wozu ihm „eine Anecdote in einem alten französischen Roman, dessen Name mir entfallen ist“, wie er sagt „Veranlassung gab“, „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629“ durch ein Bild im theatrum Europaeum angeregt, das Schattenspiel „Das Loch oder das wiedergefundene Paradies“, dessen Stoff in dem Buche der sieben weisen Meister[3]) zu finden ist und das Puppenspiel „Die Appelmänner“ für das „Friedeborns Stettinische Geschichten“ benützt sind. „Die Frühlingsfeier“ stellt eine Scene aus der 1813 bereits koncipierten „Päpstin Johanna“ dar. Das größte (an Umfang) und selbständigste Stück der Schaubühne aber „Der Auerhahn“ behandelt in Anlehnung an „Spangenbergs Adelschronik“[4]) die bekannte Sage von „Otto der Schütz“.

Der Dichter ergreift hier ein Motiv, das schon vor ihm öfters dramatisch behandelt worden war, so bereits von Landgraf Moritz von Sachsen.[5]) Christian Gottlieb Schneider hatte dann 1779 in einem Singspiel, Gustav von Schlicht als Heldenspiel die Sage behandelt. Alle diese genannten Bearbeitungen, ja selbst das außer auf vielen andern Bühnen auch in Weimar

---

[1]) Behandelt bei: Bottermann, s. o., S. 42—67.

[2]) Vgl. auch über Jemand und Niemand, Bolte im Jahrb. der Lit.-Gesch. 1894, XXIX.

[3]) Fischer, Ein Beitrag zur Geschichte der sieben weisen Meister, Greifswald, Diss. 1902.

[4]) Gust. Noll, Otto der Schütz in der Literatur, Straßburg 1906, S. 71 f.

[5]) Noll (s. o.) S. 21.

unter Goethe aufgeführte Ritterdrama „Otto der Schütz“ von Hagemann, waren Arnim jedoch unbekannt. Seine Geschichte in vier Handlungen[1]) verfährt gar frei mit dem Stoff. Die in das Sagenmotiv hineinverflochtene Auerhahn-Ahnenfabel, die willkürlich geschaffene Tragik zerstören leider völlig die dramatische Geschlossenheit[2]) des in einzelnen Szenen[3]) recht wirkungsvollen Stückes, das dazu noch ziemlich hart an der Grenze der Schicksalsdramen[4]) steht.

Den Stoff eines andern Stücks der Schaubühne, „Das Loch“, hat später auch Platen in seinem „Turm mit den sieben Pforten“[5]) verwendet. Einzig für „das Loch“ sind wir in der Lage, eine genauere Entstehungszeit anzugeben. Arnim berichtet am 28. Dezember 1810 an Brentano von seinem „Schattenspiel, das er bei Gaita[6]) gespielt und welches den schönen Titel führt „Das Loch“. Wahrscheinlich ist es, daß der Plan zum „Auerhahn“ 1807, der zu den „Appelmännern“ 1811 gefaßt worden ist.

Auf der Fahrt nach Heidelberg, wo der 2. und 3. Band des Wunderhorns gedruckt werden sollte, weilte Arnim von Ende Oktober 1807 bis Januar 1808 bei den Brüdern Grimm in Kassel. Hier im Stammland der „Otto der Schütz“-Sage, hat Arnim wohl die erste Anregung für sein Auerhahndrama bekommen. Das Andenken an Otto den Schützen und seine Gemahlin war ja hier noch wach[7]) und wird dem eifrig nach alten Sagen und Geschichten Fahndenden nicht entgangen sein. Ferner ist Cyriakus Spangenbergs Adelsspiegel, die schon erwähnte Quelle wenigstens für den ersten und zweiten Akt des

---

[1]) So von Arnim selbst bezeichnet: Werke V, 35.

[2]) Ausführliches bei: Noll (s. o.) S. 70.

[3]) H. Heine nennt die erste Szene „selbst des allergrößten Dichters nicht unwürdig“. (Die romantische Schule, II. Teil, Hamburg 1867, S. 205, W. 6). Vgl. auch „Auerhahn“ III, 2; vielleicht Tiecks Genoveva (Schriften II, 70) nachgebildet.

[4]) Vgl. Fath, Die Schicksalsidee in der deutschen Tragödie, München 1895, S. 33.

[5]) Graf von Platens sämtliche Werke, Leipzig 1910, IX, 349—354.

[6]) Gaita, der Gemahl Melines, der Schwester Brentanos, in Frankfurt.

[7]) Im Kasseler Museum findet sich noch heut Armbrust und Jagdflasche Ottos des Schützen. Vgl. „Lynker, Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen, angeführt bei Noll (s. o.).

Auerhahn, in jener Zeit nachweislich von Arnim benützt worden. In dem 1808 erschienenen, Ende 1807 beendeten 2. Band von des Knaben Wunderhorn verweist Arnim Seite 358 für das Gedicht „Georg von Frundsberg“ auf die genannte Chronik.

Sicherer noch ist die zweite Vermutung. In der von Arnim während seines Aufenthaltes in Berlin gegründeten „christlich deutschen Tischgesellschaft“ (siehe unten) trägt in einer der ersten Sitzungen gemäß der Verordnung der Vereinssatzungen, jedes Mitglied solle einen ihm bekannten „Schwank oder einen unbekannten Zug vaterländischer Treue und Tapferkeit“ zum besten geben, der Hofrat Beckedorff auf Antrag Arnims die Geschichte vom Bürgermeister Appelmann zu Stargard, der seinen ungehorsamen Sohn köpfen ließ, der Tafelrunde vor.[1]) Klemens Brentano (ebenfalls Mitglied) äußert daraufhin die Hoffnung, es möchte dieser „herrliche vaterländische Gegenstand“ für die Bühne bearbeitet werden. Sollte sein federgewandter bester Freund Arnim sich nicht bald an diese Aufgabe gemacht haben?

Für die übrigen Stücke der Schaubühne müssen wir uns, um nicht auf allzu unsichere chronologische Schlüsse einzugehen, mit dem Jahre 1813 als status ad quem begnügen.

Arnim schickte die „Schaubühne“ seinen nächsten Freunden, Brentano und den Grimms, aber auch an Fr. Schlegel,[2]) mit dem Wunsche, es möge ihm sein „Geschmack“ gefallen und an Goethe, von dem er, wie er sagt, „einen sehr freundlichen Brief“ wiederbekommt. Goethe tadelte indes darin, wie so oft, daß er (Arnim) wie andere talentvolle Männer nicht die Beschränkung des Theaters berücksichtigen wollten.[3])

Nach dem „Ariel“ ist Arnim erst wieder 1808 als Dramatiker und zwar mit einem kleineren lyrisch-dramatischen Erzeugnis an die Öffentlichkeit getreten. In der Einsiedlerzeitung läßt er das „Gedankenspiel: Der Ring“ erscheinen, das mit bedeutend vermehrtem Umfang dann 1810 in dem Roman „Armut,

---

[1]) Reinhold Steig, Heinrich v. Kleists Berliner Kämpfe, Berlin u. Stuttgart 1901, S. 32 f.

[2]) Am 3. August 1813. Vgl. Arnims Brief an Friedr. Schlegel. In der Zeitschrift für österr. Gymnasien, 1889/90, S. 99.

[3]) Einer Rezension der Schaubühne von einem gewissen Wolfram in der Wiener Literatur-Zeitung, von der Brentano April 1814 berichtet, konnte ich leider nicht habhaft werden.

Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ Aufnahme fand. In diesen sind außerdem mit vollster Ausnützung romantisch-dichterischer Freiheit noch drei kleine dramatische Skizzen aufgenommen. Von einer derselben, der „Tragikomödie von dem Fürstenhaus und der Judenfamilie“ vermutete Jakob Grimm italienischen Ursprung, worauf ihm Arnim im Oktober 1810 erwiderte: „In Hinsicht der Komödie irrst Du Dich, wenn Du sie aus Italien herleitest. Es ist eine Posse, wozu mir Hechingen die Veranlassung gab, wo das jüdische Handelshaus Kaula sich zu ungeheurem Reichtum erhob, während das Fürstenthaus Zollern verarmte.“ Ein ähnlich wie der Ring lyrisch-allegorisches Spiel „Hylas“, endlich als wichtigste Einlage ein Bruchstück der „Päpstin Johanna“ (siehe unten) unterbrechen ferner die Prosaerzählung. Alle vier Stücke sind zu dem Schicksal einzelner Personen des Romans in Beziehung gesetzt,[1]) wie dies übrigens auch mit den beiden in das Drama „Halle und Jerusalem“ eingestreuten Maskenstücken der Fall ist. Aber Arnim verfolgt noch andere Zwecke mit ihnen. Den Lesern seines Romans werde es nicht entgangen sein, äußert er,[2]) wie das Dichten, insbesondere aber das dramatische, in das Leben des einzelnen Menschen eingreife. „Wir sahen dies in der Geschichte Hollins“,[3]) (ebenfalls in den Roman verflochten) „des kleinen Johannes und in den beiden eben mitgeteilten Schauspielen; möge uns dies ein Bild werden, wie ein echtes Volksspiel auf das ganze Leben eines ganzen Volkes einwirken könnte; nur darum, weil unser Schauspiel unserm Volke, seinem Streben und Glauben meist so entfernt ist, geht es der Menge so gleichgültig vorüber und wird mit dem Augenblicke vergessen“. Arnims Absicht einer idealen Volksschauspielkunst ist auch hier wieder deutlich. Wie wenig er indes bei dem besten Streben selbst zur Verwirklichung dieser Idee beitrug, beweist gerade das Drama, an dem er zu gleicher Zeit wie an der Dolores arbeitete. Der erste Teil des Doppeldramas „Halle und Jerusalem“ ist zwar, weil Arnim sich enge an

---

[1]) Friedr. Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens in der Romantik, Leipzig 1904, S. 78 f.

[2]) In der Dolores. Werke VIII, 410.

[3]) Anfangs plant Arnim auch den Hollin als „eine Art Trauerspiel mit Erzählung und Briefen durchschnitten“. Steig, Arnim und Brentano (s. o.) S. 52.

den Gang der ihm zugrunde liegenden Handlung des Cardenio-[1]) Dramas des Gryphius[2]) hält, dramatisch nicht übel gelungen; aber in dem „Pilgerabenteuer Jerusalem“ geht alle dramatische Konzentration in romantischer Willkür unter.

Wir kennen bereits die Vorgeschichte dieses Werkes. Die Hauptarbeit daran fällt in das Jahr 1809. Wilhelm Grimm, der in Berlin mit Arnim damals viel verkehrte, schreibt 1809 an seinen Bruder Jakob: „Arnim arbeitet täglich und ich muß immer mehr seinen Geist schätzen und ehren. In der Zeit von vier Wochen hat er ein Trauerspiel fertig gebracht nach des Gryphius seinem Cardenio, doch wenig beibehalten, voll unendlicher Schönheit, und alles hat, weil er es so ganz ohne Feile und Zwang niederschreibt, einen so zarten Duft und eine so seltene Frischheit; man sieht den Geist leise darüber schweben und wallen“.[3])

Anfang des Jahres 1810 ist das Ganze bereits vollendet. Arnim sendet sein Stück wiederum den Freunden, so an Creuzer Görres,[4]) Dorow[5]) in der Handschrift. Die Herausgabe verzögerte sich indes durch Zufälligkeiten fast um ein Jahr.[6]) Erst 1811 erschien das Werk, als erste wirklich bedeutendere dramatische Arbeit Arnims. „Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer. Seinen Freunden und Gevattern Klemens Brentano und Joseph Görres widmet dieses Trauerspiel in zwei Lustspielen zur Erinnerung guter und böser Tage in Heidelberg der Verfasser“ [7]) heißt das Titelblatt. Arnim war es um den Erfolg, den der erste größere dramatische Wurf in der Öffentlichkeit haben würde, begreiflicherweise sehr zu tun.

---

[1]) Vgl. Boxberger, Zu Cardenio und Celinde. Schnorrs Archiv 18, 219/224. Ferner: K. Neubauer, Zur Quellenfrage von Gryphius Cardenio und Celinde: Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. 2, 433/451.

[2]) Bottermann (s. o.) weist nach, daß Arnim alle drei Ausgaben des Gryphius (1657, 1663, 1698) gekannt habe.

[3]) In ähnlich rühmender Weise berichtet Brentano von dem Fortgang von Arnims Arbeit an J. Görres. Brief an Görres, Januar 1810. Vgl. Franz Binder, Jos. von Görres gesammelte Briefe, München 1874, II, 78.

[4]) F. Binder, Görres gesammelte Briefe I, S. 158. Arnim an Görres 4. Dezember 1810.

[5]) Dorow, Reminiszenzen S. 101, Arnim an Dorow 30. Januar 1810.

[6]) Aloys Schreiber zeigt „Halle und Jerusalem“ an im Intelligenzblatt zum Morgenblatt 1811, Nr. 9.

[7]) Heidelberg 1811 bei Mohr und Zimmer, W. XVI.

Die wohlgemeinten Urteile Klemens Brentanos und der Brüder Grimm, auch wenn sie im Lob vieles tadelten, konnten ihn wohl zu weiteren dramatischen Arbeiten anspornen. Freilich eine so ausgesucht boshafte Rezension,[1]) wie die Schreibers im Morgenblatte, der sein Halle und Jerusalem „mit aller Niederträchtigkeit zu besudeln gesucht,“[2]) mußte ihn mit Recht erbittern. Joh. Heinr. Voßens[3]) Äußerung über das Wunderhorn und Halle und Jerusalem „und ähnliche Einöden der Käuzlein und Waldteufelchen“ kam ihm wohl nicht unerwartet. Jean Paul aber schrieb:[4]) „Herrn von Arnims Halle und Jerusalem, Studentenspiel und Pilgerabenteuer, verdient so gut wie seine Geschichte der Gräfin Dolores durch die Kraft des Komischen, des Romantischen, des Karakteristischen und des Altdeutschen weit mehr Lob als ihm verwöhnte, obwol von einigen starken Schlag-Ecken mit Recht verwundete Kunstrichter, welche der Demantschneide die Perlenrinde vorziehen, werden geben wollen“. Iffland[5]) lobte an dem Stück „Arnims Kraft und Charakterzeichnung“. In dem Kreise des besten Kritikers, Goethe[6]), aber war das Drama bald nach seinem Erscheinem Gegenstand einer lebhaften Diskussion, von der uns allerdings nur ein knapper Tagebuchvermerk berichtet. Im ganzen war die Aufnahme des Werkes keine günstige. In einem Briefe an Zimmer spricht Arnim bereits im März 1812 davon, daß er hoffe, durch eins

---

[1]) Im Morgenblatt Nr. 84 von 1811. Schreiber sagt u. a.: „Hier werde alle Verruchtheit durch eine Pilgerfahrt zum Grabe des Erlösers gebüßt.“ „Es sei eine frevelhafte Profanation des Heiligen“.

[2]) Heinr. W. B. Zimmer, Johann Georg Zimmer und die Romantiker, Frankfurt a. M. 1888, S. 152, Arnim an Zimmer, 28. Januar 1811.

[3]) Voß war seit dem „Wunderhorn“ Arnims größter Feind. Vgl. z. B. Arnims böses Urteil über ihn: Arnim an Müllner 28. April 1821 (abgedruckt Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 12 1898, S. 228). — Über das Verhältnis Arnims: Voß auch: W. Herbst: Voß, 2. Bd., Leipzig 1872/76, ferner Steig, Arnim und Brentano (s. o.) 376.

[4]) Werke 49, 104.

[5]) Brief an Arnim: 31. Dezember 1810, abgedr. von Hoffmann v. Fallersleben im Archiv für die Geschichte der deutschen Sprache, herausg. von F. M. Wagner, Wien 1874, 1. Bd., Seite 313 f.

[6]) Goethe notiert in seinem Tagebuch am 12. Februar 1811: „Mittags bei Hofe. Keine Fremden. Nach Tische muntere Unterhaltung über Halle und Jerusalem und andere Novissima“.

von zwei Ostern erscheinenden Büchern[1]) die „Aufmerksamkeit wieder auf Halle und Jerusalem zu lenken“. Was schon den zeitgenössischen Lesern Halle und Jerusalem wenig begehrenswert machte, war hauptsächlich die bereits angedeutete Formlosigkeit der Dichtung. Diese ist nicht zuletzt dadurch bedingt, daß Arnim mit dem, später auch von Immermann[2]) behandelten Cardeniostoff noch zwei andere Motive verknüpft, die dann, lose miteinander verbunden, verwirrt ineinander laufen: Die Ahasverussage[3]) und das Motiv der Blutschande. Ahasver[4]) ist nämlich in seinem Drama der Vater der Geschwister Cardeniol und Olympia, deren eheliche Verbindung er allerdings noch verhindert. Indes mag außerdem noch eine reiche Fülle von Wunderbarem, Phantastischem, Mystischem besonders im 2. Teil

---

[1]) Wie wir aus einem Briefe an W. Grimm (4. März 1812) wissen, waren mit den beiden Büchern gemeint „alte deutsche Lustspiele“ und „Novellen“. Nur die letzteren sind damals erschienen. Die „alten deutschen Lustspiele“ kamen wohl teilweise dann in der „Schaubühne“ heraus.

[2]) Immermanns Cardenio und Celinde (Berlin 1826) ist ziemlich stark von Arnims Dichtung beeinflußt. Einiges darüber bei: Bottermann (s. o.) S. 42. Ich füge hinzu, daß auch der Plan Celindens (bei Immermann, V. Akt), mit Cardenio eine Bußfahrt nach Rom zu unternehmen, sicher auf die Pilgerfahrt der Schuldigen nach Jerusalem (bei Arnim) zurückgeht.

[3]) Vgl. Neubaur, Die Sage vom ewigen Juden, Leipzig 1884; Joh. Prost, Die Sage vom ewigen Juden, in der neuen deutschen Literatur, Leipzig 1904; Alb. Soergel, Ahasverusdichtungen seit Goethe, Leipzig 1905; Fr. Helbig, Die Sage vom ewigen Juden, ihre poetische Wandlung und Fortbildung, Berlin 1874.

[4]) Vielleicht hat die Merlin-Sage, deren Einfluß auf die „Päpstin Johanna“ noch zu erwähnen ist, auch in diesem Drama Spuren hinterlassen. Sie war Arnim zugänglich in der „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters aus ungedruckten und handschriftlichen Quellen; herausg. von Friedr. Schlegel, Leipzig 1804“. Merlin: Ahasverus. Ich weise auf zwei Punkte hin,

1. Merlinsage S. 122 (der gen. Samml.)
Merlin zu Uterpendragon:
„Ich kann ja zu jeder Stunde des Tages bei euch sein; wo ihr in Verlegenheit oder Gefahr seid, werdet ihr mich ohne Fehl bei euch sehen.“

Arnim Werke 16, 114.
Ahasverus zu Cardenio:
„Wenn du mich brauchst, so wirst du mich auch finden.“

2. Merlinsage S. 130.
Ein reicher mächtiger Herr fragt Merlin „welche Krankheit er habe und welchen Tod er sterben werde“?

Arnim Werke 16, 114.
Cardenio zu Ahasverus:
„ . . . vergebens sprichst Du heut zu mir, kannst du nicht eines mir verkünden, ob ich natürlich sterben werde?“

der Pilgerabenteuer, den schärfsten Tadel verdienen, das in „Halle“ gezeichnete frische Bild Hallischen Studenten-Lebens[1]) und -Treibens erschien noch 1865 Peter Cornelius,[2]) der für seine geplante Oper mit Ballett „Cardenio“ des Gryphius, Arnims und Immermanns Dramen excerpierte, recht brauchbar. Er schrieb an seine Braut (10. Juli 1865): „Arnim hat mir gut vorgearbeitet, indem er das Hallische Studentenleben in den Hintergrund (seines Dramas) brachte.“ Jedenfalls muß man aber bei der Beurteilung des Doppeldramas zwischen dem ersten und zweiten Teil ziemlich streng scheiden, ganz abgesehen davon, daß die eigentliche Cardenio-Sage auch nur im ersten Verwendung findet. Die im Studentenspiel einigermaßen innegehaltene dramatische Form weicht in den Pilgerabenteuern kaleidoskopartig lose aneinandergereihten Bildern, der gesunde Humor,[3]) die belebende Satire[4]) einer bußfertigen, oft beinah mystischen Stimmung, die Realistik allerhand Phantasiegebilden. Das Ganze hat übrigens starke fremde Einflüsse erfahren. Die zahlreich eingestreuten Lieder, die beiden eingeschobenen Maskenspiele (I, 9; II, 12 „Halle“) erinnern an Tieck. Die Szene I, 11 (Lysander im Schlafgemach Olympias) ist Goethes Faust I: Faust auf Gretchens Zimmer offenbar verwandt, wie sich überhaupt zum Faust noch manche Parallelen finden lassen. Wenn aber der heutige Leser bei Arnims Disputationsszene (Halle I, 4, 5) an den Entwurf des 11. Faust-

---

[1]) Vgl. dazu Jos. v. Eichendorff, Halle und Heidelberg. Aus dem liter. Nachlaß, Paderborn 1866, S. 294 f.; G. Wustmann, Der Leipziger Student vor 100 Jahren, Leipziger Neudrucke 1897, I, S. 93 f.; K. Burdach, Studentensprache und Studentenlieder in Halle vor 100 Jahren, Halle 1894.

[2]) Peter Cornelius rühmt an Armins Drama besonders die „dichterische Arbeit, die feine Ausgestaltung der vier Charaktere“ (Cardenio, Celinde, Olympia, Lysander).

[3]) Besonders in den Studentenszenen am Anfang und in den Judenszenen II, 5, 6.

[4]) Z. B.: Halle I, 4 die Figur Wagners, eine Satire gegen den bekannten Würzburger Professor Johann Jakob Wagner, der Arnims Wintergarten anonym rezensiert hatte (Steig N. H. Jb. 1900, 131). Vgl. Görres Brief an Arnim: 25. April 1811: „Mit den Philosophen“ — Görres spricht von Halle und Jerusalem — „bist Du übel umgesprungen; Fries und Wagner werden jeder für sich Dir darüber erboßen und sich gemeint glauben, obwohl der erste keinen kurzen dicken Hals hat und der andere die Offenbarungen nicht wegdisputiert“.

paralipomenon denkt, so konnte Arnim natürlich nicht davon wissen.[1]) Über die Einwirkung Shakespeares gibt Jacobs[2]) einiges an.

„Halle und Jerusalem" wie die „Gräfin Dolores" schrieb Arnim in Berlin, wohin er sich aus Heidelberg (nach Wunderhorn und Trösteinsamkeit) begeben hatte. Hier vollendete er auch den „Wintergarten". Aber der mehrjährige Aufenthalt in der Hauptstadt war für ihn und besonders für den Dramatiker noch in anderer doppelter Beziehung bedeutsam. Einerseits das freundschaftliche Verhältnis zu den Berliner Patrioten, vornehmlich zu Heinrich von Kleist und andrerseits, damit znsammenhängend, sein Gegensatz zu Iffland und der Berliner Bühne wirken hier bestimmend auf ihn ein. Im September 1809 kam Arnim nach Berlin, Brentano folgte bald. Februar 1810 erschien Heinrich von Kleist daselbst. Es entwickelte sich bald ein enger freundschaftlicher Verkehr zwischen den drei Romantikern. Arnim nahm teil an Kleists nationalen Bestrebungen in den Abendblättern, Kleist wurde Mitglied von Arnims christlich-deutscher Tischgesellschaft (s. o.), die mit der „Freiheit christlich-deutscher Treue" zugleich die Befreiung des Vaterlandes vom fremden Joch[3]) auf ihr Panier geschrieben hatte. Nationale Bestrebungen bringen die beiden romantischen Dramatiker aber auch in Gegensatz zu der Berliner Bühne. Steig hebt neuerdings wiederum hervor,[4]) wie in der Reichshauptstadt in damaliger Zeit Bühne und Politik aufs engste zusammenhingen, wie das sogenannte Nationaltheater in Wirklichkeit ein Hoftheater war. „Hardenberg regierte den Staat, Iffland dirigierte das Theater." Und die beiden hingen, wie Arnim sich einmal drastisch ausdrückt,[5]) „wie Rad und Wagenschmiere" zusammen.[6]) Der

[1]) Jahresber. für neuere deutsche Literatur 1896 (1900) IV 8e.

[2]) S. o., Einleit. zu III, 9 f.

[3]) Vgl. das Stiftungslied; Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 28.

[4]) Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 166 f.

[5]) Dorow, Reminiszenzen, S. 101.

[6]) Vgl. Arnims Klagen über den Zensurdruck in den Theaterbriefen (s. u.). Morris Arnim, Ausg. I, 49. Im 3. Briefe (der Direktor an den Poeten): „Sie kennen meine Lage nicht, wenn Sie nur viel von ungeheuren Anforderungen an Schauspielkunst vorsagen. Von oben her ein stetes Eingreifen. Es war eine gute Zeit, als es die Herrscher unter ihrer Würde hielten, sich in das Kunstwesen zu mischen, und nur ganz im allgemeinen ihre Anforderungen

Zensurdruck lastete auf dem Spielplan, der, unter Iffland-Kotzebuescher Flachheit zu verkümmern drohte. Was aber die Berliner Patrioten vom Theater gerade forderten, war eine wirklich nationale Kunst. Daher die Polemik gegen Iffland-Kotzebue und besonders gegen Iffland als den Bühnenleiter. Arnim war an der Spitze. Mit Ifflands Stücken stand er ja von Anfang an auf Kriegsfuß. „Von einem Stück wie die Hausfreunde von Iffland hast Du gar keinen Begriff, den Inhalt könnte eine Maus auf ihrem Schwanze forttragen" äußert er 1805 einmal scherzend an Brentano. „Kotzebueschen Mehltau" wollten er und Brentano schon nach jenen phantastischen Plänen der Sprach- und Singschule von den „roten Rosen" der Dichtkunst abhalten. Jene Stelle der Wunderhornvorrede (s. o. Seite 28) ging auch hauptsächlich gegen die Berliner Bühnenverhältnisse. In dem „Prolog des Dichterkopfes", der die Tragikomödie vom Fürstenhaus und der Judenfamilie einleitet, parodiert er offenbar Iffland mit den folgenden Worten:

„Mein Kopf füllt mein Theater ganz allein:
Sind meine Menschen gegen mich nur klein,
So bin ich darum wahrlich groß zu nennen,
Kann sie verbinden und sie trennen,
Nach Eigensinn und nach Verstand,
Ich bin ein rechter Gott in diesem Land."

Und ferner auf Ifflands Stücke:

„Um Kleider ist kein Streit, auch nicht um Tugend,
Auch nicht um Liebhaber, auch nicht um Jugend."

Das Jahr 1810 bedeutet den Höhepunkt in Arnims Polemik gegen Iffland. Er rezensierte damals für die Heidelberger Jahrbücher Zacharias Werners „Attila". Die Rezension enthält, wie wir aus Arnims eignen Worten [1]) schließen können, unter Geißelung der deutschen Theaterverhältnisse im allgemeinen scharfe Spitzen gegen Iffland in Berlin[2]): „Die meisten kleinen Bühnen

machten. Damals unterstützten sie wirklich die Kunst, wo es not tat, jetzt aber unterstützen sie nur ihre eigne Kunstlaune, hemmen und klemmen, und kein Mensch weiß, wie er mit ihnen dran ist".

[1]) Arnim an W. Grimm (1. Febr. 1810): „Wie bist Du mit der Rezension von Werners Attila zufrieden? Iffland hat am Schluß einige Stiche erhalten".

[2]) Die Rezension ist sehr günstig, wie Arnim überhaupt mit Werners Stücken meist einverstanden ist. Am „Luther" findet er zwar vieles auszusetzen; aber er „verrät doch eigentümlich-nachahmenden Sinn". Den „24. Februar"

geben gar nichts, was nicht auf einer der größeren entschiedenes Glück gemacht. . . . Aber jeder Direktor hat gewisse Begünstigte unter den Autoren und, ist er selbst Schauspieler, meist die Schlechtesten, weil sie ihm völlige Willkührlichkeit des Spiels überlassen. . . . Jammervoll ärmlich, klagt er, fast wie A. W. Schlegel,[1]) „sind jetzt die Repertoiren der meisten großen Theater, meist Stücke, bei denen sich ein Schauspieler fast verderben kann; daher und daß aus der freiesten Lebensweise ein wohlunterhaltenes Invalidenhaus für alle (alte! so Steig!) Schauspieler und ein Waisenhaus für Schauspielerkinder geworden, ist so wenig Geschick in den jungen Schauspielern".

Und ähnlich wie später (1818) in den Theaterbriefen[2]) (s. u.) hören wir auch schon in dieser Zeit die Klagen über die Geschmacklosigkeit des Publikums, das mit allem zufrieden sei, „wenn es nur abwechselnd im Theater zugehe". „Die meisten Kotzebueschen Stücke[3]) sind noch besser als das Kotzebuesirte Publicum und die Kotzebuesirten Schauspiele" schreibt er an W. Grimm 1810. Indes, wie schon Steig[4]) bemerkt, ist Arnims Polemik auch gegen Iffland maßvoller als die seiner meisten

---

sieht er 1811 in Weimar aufgeführt. „Eine Art Centaur, im Anfang herrlich mystisch, der schauerlichste Tragödieneingang, am Ende eine gemeine Natur, die alles niederstampft", lautet sein Urteil. Vgl. auch Werners „Luther" in der Erzählung „Die Weihnachts-Ausstellung, ein Schwank". W. 10, 269.

[1]) W. Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1811, II. Teil, 2. Abteilung S. 420.

[2]) Morris, Arnim-Ausg. I, 50: (Brief des Direktors an den Poeten) „Unser ernährendes Publikum [dagegen], diese auf den Trümmern einer zerstörten Welt erwachsenen Riesenpilze und Champignons, Morcheln und Stadtschwämme, haben eine sehr bestimmte Richtung, ihre Hirnkasten wollen jeden Abend nur so weit angeregt sein, daß sie nebenher über den Stand der Papiere, über ihre unterirdische Trübsalliebschaften, über die schwachen Seiten der Minister und dergleichen ihre philosophischen Betrachtungen machen können. Für diese sorgt die ganze Kompagnie beliebter Theaterdichter, auf diese suchen die gewöhnlichen Theaterkritiker in öffentlichen Blättern zu wirken. Dieses Publikum verzeiht sogar Langeweile, nur nicht eine gewisse Unverständlichkeit und Mannigfaltigkeit, wie sie bei höherer dramatischer Kunst unvermeidlich ist, sie müssen das Stück verstehen, auch wenn sie ein paar Akte zu spät kommen".

[3]) Arnim spielte sogar bei einer Liebhaberaufführung von Kotzebues „Wirrwar" einmal die Rolle des Majors von Langsalm. Vgl. Steig, Arnim und die Brüder Grimm, S. 42.

[4]) Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 240 f.

Berliner Freunde. Er versucht erst in einer Reihe von Theaterartikeln in den Berliner Abendblättern die Bühnenverhältnisse kritisch zu erörtern. Keinen davon läßt die Zensur zu. Da wendet er sich in derselben Absicht in einem Brief persönlich an Iffland. Aus dem Antwortschreiben Ifflands können wir noch ziemlich genau Arnims Auseinandersetzungen in diesem, leider verloren gegangenen Briefe herauslesen. Arnim veröffentlichte Ifflands Brief 1818 in Gubitz' „Gesellschafter",[1]) für den er damals Beiträge lieferte, mit der Überschrift: „Das Unglück eines Theaterdirektors." In der Einleitung, die er dem Briefe vorausschickt, bedauert er, den ausgezeichneten Mann nur wenig außer seinem öffentlichen Wirkungskreise kennen gelernt zu haben und spricht den Wunsch aus, jetzt mehr über das Leben des „arbeitsreichen Meisters" zu erfahren. Gewiß keine scheele Verkleinerung seines einstigen[2]) Gegners! Im Briefe selbst aber macht er ähnlich wie für Werners Dramen in der Attilarezension für Kleists und Tiecks Stücke Propaganda bei Iffland. Bei dem Vorwurf, daß „ein Dichter, dessen näheres Vaterland unser Staat oder gar unsere Stadt ist, ein näheres Recht habe, mit seinen Werken zugelassen zu werden als ein fremder Dichter, der an einem andern Orte sein Leben und seine Verhältnisse begründen könne", dürfen wir sicher (mit Steig) an Ifflands Zurücksetzung Kleists, Bevorzugung Kotzebues auf der Bühne denken. „Warum soll es unsere Nationalität nicht kränken, daß Tiecks ungemeine Anlage für das Dramatische so gar nicht benutzt worden ist? Wie sollten wir es erklären, daß ein Stück wie Blaubart, das mit geringen Veränderungen in jedem Privattheater gefällt, durchaus nicht gegeben wird" fragt er weiter? Man vergleiche damit seinen Plan einer Bühnenbearbeitung des „Blaubart". Wenn er ferner Maskenstücke fordert für die Bühne, so dachte er dabei wohl auch an seine Einlagen in „Halle und Jerusalem" (s. o.). Ifflands Antwort war höflich ablehnend. Die Tatsache, daß weder Kleists noch Tiecks Stücke die Bretter des Nationaltheaters erblickten, ist ja bekannt.

---

[1]) Geiger, der in den Berliner Neudrucken (III. Ser. 1. Bd. 1892) alle Beiträge Arnims für den „Gesellschafter" zusammenstellt, verzichtet daher auf Wiederabdruck.

[2]) Iffland war 1815 gestorben.

Eine besondere Forderung Arnims in Rücksicht auf die Berliner Theaterverhältnisse ist damals eine „national berlinische Ausgestaltung der Bühnenstücke“.[1]) In einem Theatermonitum an Iffland macht er den Theaterdichtern zum Vorwurf, daß sie sich immer damit begnügen, „die Späße fremder Städte, besonders Wiens zu wiederholen; was aber bei uns lustig und erfreulich ist, dafür haben sie keine Fassung“. Er findet ferner, daß z. B. im „Rochus Pumpernickel“ der pommersche plattdeutsche Dialekt sicher eigentümliche Wirkung täte. Nun besitzen wir ein Stück von Arnim, in dem gerade jener Forderung in reichem Maße genügt ist, nämlich das, erst im Nachlaß erschienene, in Berlin-Cölln spielende Lustspiel „Der Stralauer Fischzug“. Wir werden also nicht fehlen, wenn wir die Konzeption dieses Werkes unmittelbar in dieser Zeit vermuten. Der „Stralauer Fischzug“ behandelt einen Stoff aus der brandenburgischen Geschichte, die bekannten Kämpfe Kurfürst Friedrichs II. mit der Berlin-Cöllner Bürgerschaft. Auch die Wahl des historischen Motivs deutet auf die Entstehung des Stückes während der Berliner Jahre hin. Die Geschichte lag dem Dramatiker Arnim kaum zu einer andern Zeit näher, als gerade damals im Umgang mit Heinrich von Kleist, der seine vaterländischen Schauspiele, seine „Hermannschlacht“ und seinen „Prinz von Homburg“ in der Handschrift mit nach Berlin gebracht hatte[2]). Ja ein anderes Geschichtsdrama Arnims ist sicher unmittelbar unter dem Eindruck des Prinzen von Homburg entstanden: das Trauerspiel „Markgraf Karl Philipp von Brandenburg“, das die Liebesgeschichte des genannten Prinzen und der italienischen Gräfin von Salmour zum Gegenstande hat. In Arnims Drama spielt der Prinz von Hessen eine auffallend ähnliche Rolle wie der Graf von Hohenzollern bei Kleist (s. u.). Diese anderweitig oft vergleichend erwähnte Tatsache scheint mir indes auch ein Beweis, daß Arnim seinen

[1]) R. Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 214 f.

[2]) Daß Arnim von den Dramen des Freundes eingehende Kenntnis genommen hat, dürfen wir bestimmt vermuten. Ebenso wird er auch bei der Aufführung des Prinzen von Homburg auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil, falls eine solche stattgefunden hat (Steig, Kleists Berliner Kämpfe, S. 179 nimmt eine solche an, Minde-Pouet stellt sie in Abrede; III, 18), zugegen gewesen sein. Seine „Gräfin Dolores“ ist z. B. dem Prinzen Radziwil gewidmet.

„Markgraf Karl Philipp“ nicht vor der Bekanntschaft mit Kleists Homburgdrama, also nicht vor März 1810, gedichtet hat.[1]) Vielleicht ist er in diesem oder dem folgenden Jahre auch mit seinen beiden Waldemardichtungen (s. o.) beschäftigt gewesen. Jedoch bleibt die Feststellung der Entstehungszeit gerade beim „richtigen und falschen Waldemar“ infolge des Mangels an Kriterien für eine bestimmte Periode unsicher.[2])

Durch die Veröffentlichung der Johanna-Szenen in der Gräfin Dolores hatte der Dramatiker Arnim bereits 1810 auch sein Interesse für die mittelalterliche Papstfabel von „Fraw Jutten“[3]) kundgegeben. Unter hauptsächlicher Benützung von Schernbecks[4]) spil von Fraw Jutten, das er aus Gottscheds Nötigem Vorrat (II. Teil, 1765) kannte,[5]) hat er dann die Sage nach seiner freien Art zu der faustischen, „gedankentiefen“ Dichtung seiner „Päpstin Johanna“ umgestaltet, die uns wie andre bereits erwähnte Dramen erst aus dem Nachlaß (1846) bekannt geworden ist.

Im November 1812 hören wir Arnim an J. Grimm berichten: „Ich denke bald meine Päpstin Johanna geendet zu haben erzählend und gereimter Dialog abwechselnd, manche Wehmut meines Herzens ist darin zugelächelt, um den Leuten nicht wehe zu tun.“[6]) Bereits im Januar des folgenden Jahres ist die Arbeit in der Hauptsache erledigt, der Dichter beginnt mit

---

[1]) „Markgraf Carl Philipp von Brandenburg.“ Trauerspiel in drei Aufzügen erschien ebenfalls erst aus dem Nachlaß. Werke 20.

[2]) Arnim schreibt im Februar 1805 an Brentano: „Ich habe für seine (Reichardts) Lieder aus Goethes Müllerromanzen ein Liederspiel gemacht, wo Markgraf Otto, letzter des Askanischen Stammes, den Edelknaben und dessen Grete die Lise vorstellen“. Veränderte, später aufgenommene Bestandteile dieses Liederspiels vermute ich in einer Szene des falschen Waldemar (Werke 18, S. 110 f.). Der lyrisch gefärbte, durch Lieder oft unterbrochene Dialog zwischen Herzog Otto (dem letzten Askanier) und der Müllerin Margarethe und die ganze operettenhafte Szenerie weisen darauf hin.

[3]) Vgl. Döllinger, Papstfabeln des Mittelalters, Stuttgart 1890.

[4]) Haage, Dietrich Schernberg und sein Spiel von Frau Jutten. Marburg Diss. 1891; O. Reichl, Die Beziehungen zwischen Schernbergs Spiel von Frau Jutten und dem nd. Theophilus, Arau 1890.

[5]) Daß auch Züge aus der Merlinsage in der Päpstin Johanna von Arnim verwendet sind, deutet zuerst Koch in der Einleitung zum 146. Bd. von Kürschner Nat.-Lit. an; vgl. dann: Speck in der Festschrift des Breslauer germanistischen Vereins, Leipzig 1902.

[6]) Arnim las damals das Johanna-Bruchstück seiner Gemahlin und der Familie Savigni vor; vgl. Steig, Arnim und J. und W. Grimm S. 240.

einer Umgestaltung der Form. An Brentano schreibt er (Januar 1813): „Ich habe meine Johanna zu ungeheurer Dicke in gereimten Jamben fertig, da mir aber Reimer gesagt hat, daß Verse keinen sonderlichen Absatz haben, so wird täglich eine gewisse Zahl in Prosa zusammengezogen aus Drama in Erzählung.“ Die so entstandene episch-dramatische Mischform ist im wesentlichen die uns heute vorliegende. Vielleicht war diese schon umgeänderte Fassung auch für die allerdings nicht erfolgte Aufnahme in die Mitte des Jahres 1813 erschienene Schaubühne[1]) bestimmt. Indes hat Arnim an der Johannadichtung nach 1813 noch viel gefeilt und umgeändert. Sie beschäftigte ihn als die bedeutendste auch am längsten von allen seinen dramatischen Dichtungen. Noch 1817 (am 3. Juli) äußert er in einem Briefe an J. Grimm, er wolle „das Elend der Gelehrten“ (die sich um geistiges Eigentum streiten) „in seiner Päpstin Johanna noch einmal recht deutlich vor Augen führen“, was, wie schon Steig[2]) bemerkt, in der Rolle des Spiegelglanz, „eines der schrecklichsten Philologen Islands“, geschah.

Der Vorzug von Arnims Drama gegenüber dem Schernbergschen Stück mag in der tieferen sittlichen Auffassung[3]) des Stoffes liegen, die den Romantiker kennzeichnet. Indes, die auf mittelalterlich-katholischem Boden höchstmögliche Fassung des Faustproblems[4]) tritt uns in der alten Jutta-Sage entgegen:

---

[1]) Vgl. die Anmerkungen zur Schaubühne. Werke VI, S. 350: „Erst war mein Vorsatz, die Johanna in dieser Schauspielsammlung ganz abzudrucken. Aber die Zeiten wurden inzwischen so ernst, daß ich den Raum erheiternden kleinen Stücken aufsparen mußte“.

[2]) Bottermann hat in seiner oben angeführten Abhandlung (S. 18) mit Recht festgestellt, daß die Johannaszenen in der Gräfin Dolores „als Einzelbearbeitung geschrieben sind, bevor die Päpstin Johanna in ihren Grundlinien gezeichnet war“. Seine Beobachtung scheint mir auch durch eine Briefstelle bestätigt zu werden. J. Grimm schreibt an Arnim, bezugnehmend auf die Einlage in dem Roman (24. September 1810): „Die Päpstin Johanna mach ja noch einmal aus oder wenigstens ein so großes Stück wie Goethes Faust“. Arnim geht in seinem Antwortschreiben, in dem er z. B. Grimms falsche Vermutung über die Tragikomödie vom Fürstenhaus und von der Judenfamilie sofort berichtigt, mit keinem Wort auf dessen Vorschlag der Erweiterung des Johannadramas ein. Dieser Umstand wäre zum mindesten merkwürdig, wenn damals der umfassendere Entwurf der Päpstin Johanna bereits vorgelegen hätte.

[3]) Bottermann (s. o.) S. 19 f.

[4]) Die Faustsage selbst beschäftigt Arnim öfters. In der Vorrede zu Wilhelm Müllers Verdeutschung von Marlowes Faust (s. o.) z. B. versucht er

eine Päpstin von faustischem Geiste erfüllt, ein Weib, das ihr Geschlecht verleugnet, das noch dazu fällt und, öffentlich der Schande preisgegeben, durch Mariens Fürbitte erlöst wird. Wenn aber Arnim seine Johanna — übrigens bei ihm ein Kind des Teufelsdieners Oferus und der Melancholia, „des Geistes des ernsten, schweren Elements dieser Erde“[1]) — allen Versuchungen widerstehen und endlich eine glückliche Ehe schließen läßt, so geht doch ein großer Teil der Originalität der alten Fabel verloren. Dazu kommt, daß er allerhand fremde Züge und Motive, zahlreiche ausführliche Episoden mit hineinverwebt und dadurch den Umfang seiner Dichtung bis zum Übermaß steigert. Das dann aus Versen teilweise in epische Prosa zusammengezogene Werk macht in dieser Zwittergestalt kaum noch den Eindruck eines Dramas. Von allen bisher erwähnten Stücken war die „Päpstin Johanna“ am wenigsten, ja mit Absicht nicht für die Bühne gedichtet. Mit seinem 1810 an den Berliner Theaterdirektor Iffland eingesandten „Halle und Jerusalem“ konnte Arnim ebenfalls keine Ansprüche auf eine Aufführung machen.[2]) Doch versuchte er drei Jahre später mit einigen kleinen Stücken seiner Schaubühne beim Theater anzukommen. Klemens. Brentano, der von Berlin aus sich nach Wien begeben hatte und hier in literarischen Kreisen bereits eine Rolle spielte, machte er im August 1813 den Vorschlag: „Wenn Du mit den Theaterdirektoren dicke dran bist, so frag sie doch, ob sie nicht die Befreiung von Wesel, den Jann oder die Mißverständnisse aufführen wollen, doch möglich ohne meinen Namen. Brentano reichte auch die Stücke am Wiedener Theater ein. Zu einer Aufführung ist es jedoch nicht gekommen. Eine Vorstellung der

---

eine Erklärung der Faustidee, weist auf verschiedene Variationen des faustischen Grundthemas hin und gibt selbst einen Plan für einen Faust, der Schriftsteller. Faust als Wunderdoktor in den Kronenwächter wurde schon oben erwähnt.

[1]) Hier sicher ein Einfluß der Merlinsage. Merlin ist der Sohn des Teufels und einer reinen Jungfrau. — Der kurze Bericht über die Entwicklung der Sage bei Kurt Jahn, Immermanns Merlin, Berlin 1899: Palästra Bd. III.

[2]) Iffland schrieb ihm damals (vgl. der S. 36 angeführte Brief): „Sie werden, wenn Sie es wollen, nach sechs Jahren etwa, etwas herrliches für die Bühne liefern, weil Sie alsdann von dem, was Ihnen jetzt Zwang zu seyn dünkt, Manches beobachten werden“.

„Befreiung von Wesel“ scheint Arnim auch in Berlin geplant zu haben, aber mit demselben negativen Erfolg.[1])

Brentano muntert ihn öfters dazu auf, seine Stücke bühnengerecht umzuarbeiten. Er wolle selbst „Appelmann und Auerhahn“ fürs Theater bearbeiten, wenn Arnim es nicht tue, schreibt er Ende 1813 an ihn. Auf Wunsch Ludwig Devrients, der gern den „eisernen Landgraf“[2]) spielen wollte, bittet er ihn (Juli 1815) den „Auerhahn“ für die Bühne umzugestalten. Der Auerhahn ist nie aufgeführt worden. Devrient war indes derjenige, der wenigstens ein Werk Arnims auf die Bretter brachte. In dem oben angeführten Briefe (Juli 1815) berichtet Brentano ferner an Arnim: „Die Befreiung von Wesel ehrt er ungemein. In Breslau[3]) ist sie dreimal, doch ohne Glück wegen der ganz grenzenlos schlechten Besetzung gegeben, weil er krank war.“ Nach diesem ersten und einzigen Bühnenversuch ist nie wieder ein Stück von Arnim aufgeführt worden.

Wohl auch wiederum durch Brentano angeregt, dichtete Arnim im Jahre 1814 eine Reihe kleinerer Stücke wechselnden Inhalts im Sinne der Schaubühne. Brentano hatte sich in Wien schnell in die Theaterverhältnisse hineingearbeitet. Er war eben daran, seine „Libussa“ und den „Ponce de Leon“ für die Bühne zurechtzustutzen, sah sich aber dabei gemäß dem Wunsche der Direktoren nach Stoffen für leichtere, schnell anzufertigende Bühnenstücke um. An solchen fehlte es ihm jedoch sehr, zumal er, wie er bedauerte, seine Bibliothek zu Haus gelassen habe. Zudem reizte ihn der Verdienst. Er wendete sich daher an Arnim: „Bei alledem (er war unsicher über die Annahme seines Festspiels „am Rhein“) ist jetzt Geld mit dem Theater hier zu verdienen und Du tust Dir wohl, wenn Du schnell mancherlei arbeitest. Stücke folgender Art werden an den 4 stehenden Theatern mit 3—4—500 Gulden bezahlt: An der

---

[1]) Ende August 1813 schreibt Brentano an Arnim: „Wesel ist ganz klassisch . . . Gundel (Brentanos Schwester, Savignis Frau) hatte mir ja gesagt, Iffland habe es angenommen, in Deinen Noten sehe ich aber nichts davon gemeldet“.

[2]) Eine der Hauptrollen im „Auerhahn“.

[3]) Das Theaterarchiv des Breslauer Stadttheaters ist 1865 bei dem Brande vernichtet worden. Die „Wöchentlichen Theater-Nachrichten“ laufen nur bis 1810. Die „Breslauer Theater-Blätter“, von 1815 an herausgegeben, erwähnen die Aufführung von Arnims Stück nicht.

Wieden einiger Pomp, historische Parallelen wie Dein Wesel, doch mit etwas Kavallerie; auf dem Burgtheater neue leichte Lustspiele, besonders in fünf Akten, auch einfache heroische Trauerspiele in edelstem Stil; beim Kasperl und auf der Josephstadt patriotische leichte Landwehr- und Sturm-Anecdoten mitgemeinen komischen Bürgermilitär-Karrikaturen, Kleinstädtereien, Liebschaften, Spießbürgereien vermischt. Hast Du dergleichen, kannst Du dergleichen schnell skizzieren? Es muß bei dem Trubel in Berlin viel Stoff vorgekommen sein, so sende mirs in höchster Rohheit. Ich verwienere es eben so schnell . . . " Im folgenden empfiehlt er dann etwa „Kunz von Rosen, Maximilians Narr" als passenden Stoff oder „so etwas über Stettin oder aus alter Hamburger, Danziger Chronik wäre herrlich und würde Dir rentieren." Brentano schrieb dies im Januar 1813 an Arnim. Im April des folgenden Jahres meldet Arnim dem Freunde, er habe auch allerlei Stücke verfaßt, „aber zum Aufführen fehlt mir die Courage." Es ist anzunehmen, daß Arnim, in der Absicht, Brentano etwas zu schicken, bei der Wahl der Stoffe für diese Stücke dessen Wünschen Rechnung getragen hat. Zwei erst aus dem Nachlaß veröffentlichte dramatische Dichtungen gehören daher, weil sie ganz dem Programm Brentanos entsprechen, vermutlich zu den damals entstandenen.

Es sind dies das eine Episode aus dem dreißigjährigen Kriege behandelnde „heroische" Lustspiel „Die Kapitulation von Oggersheim", ein Seitenstück zur „Befreiung von Wesel", und überreich mit dem geforderten humoristischen Ausputz versehen, und ferner das in Kurfürst Friedrichs I. Zeit zurückgreifende historische Schauspiel „Glinde, Bürgermeister von Stettin", dessen Stoff aus P. Friedeborns Stettinischen Geschichten (Stettin 1613) entnommen ist.

Brentanos „Ponce de Leon" war in Wien[1]) kläglich durchgefallen. Dieser Umstand mochte auch Arnim verstimmt und Aufführungsversuchen eigner Stücke gegenüber mutlos gemacht haben. Zudem betrübte ihn der Breslauer Mißerfolg nicht

[1]) „Valeria", die so genannte Bühnenbearbeitung des Ponce de Leon wurde nur einmal (am 18. Februar 1814) im Theater nächst der Burg gegeben. So Steig, Arnim u. Klemens Brentano S. 333. Vgl. Steigs Neudruck der Valeria; Einl. D. L. D. Nr. 105.

wenig. In Berlin war unter Brühls Direktion, der an des 1815 gestorbenen Iffland Stelle getreten war, auch nicht viel für ihn zu hoffen. Und so klagt er Anfang September 1815 dem Freunde (Brentano): „Mit Brühl ist wirklich nicht viel anzufangen. Sein Hauptbestreben ist, es einer Zahl miserabler Menschen recht zu machen. Und wenn ich da von Dir höre, wie meine Befreiung von Wesel, die auf so manches Zeitinteresse anspielt, in Breslau so gleichgültig aufgenommen ist, so machts mir wenig Lust, mich einem Schauspielpubliko anzuvertrauen mit Arbeiten, die noch weniger von Theatergewohnheiten an sich tragen."

Wir sehen Arnims völligen Verzicht auf den Beifall der Öffentlichkeit. Unter den „Stücken, die noch weniger von Theatergewohnheiten an sich tragen" aber meinte er wohl auch schon sein damals sicher bedeutend fortgeschrittenes Drama „Die Gleichen". „Ein Trauerspiel die Gleichen habe ich in diesem Sommer verfaßt", schrieb er nämlich am 25. November 1815 an W. Grimm. Indes erst 1819 sind die „Gleichen" in der Maurerschen Buchhandlung in Berlin erschienen als: „Die Gleichen, ein Schauspiel in sechs Aufzügen. Allen guten Frühlingsgeistern der alten Schlösser Plesse, Hanstein und der beiden Gleichen bei Göttingen, den kühlen Quellen, dem frischen Morgenthau, dem schimmernden Grün und dem beseeligenden Hauche der Bergluft zugeeignet in der heißen Mitte des Tages. Berlin 8. Juli 1819."[1]) Dreimal hat Arnim die Gleichen vor dem Drucke umgearbeitet. Er berichtet davon an Goethe,[2]) dem er sein Drama zusandte. Bei diesem „Schauspiel" fühle er „sein Kunstgewissen vom Vorwurfe des Leichtsinns frey." Es sey „reiflich überlegt und konnte nun einmal nicht anders werden." „Nicht als ob ich", fährt er fort, „jede Einzelheit rechtfertigen wollte, vielmehr wurde ich gegen dergleichen gleichgültiger, als ich mich zu der Mühe entschloß, die bedeutende Aufgabe des Stücks dreymal nach anderm Plane, so wie sich meine Einsicht an der Erfahrung steigerte, auszuarbeiten. Die erste Bearbeitung war rein tragisch, der unauflösliche Widerspruch rechtfertigte den tragischen Untergang. Die zweite war lustig und bemühte sich in der Nachsicht der gebildeten Welt die strengen Gesetze mit

[1]) An J. Grimm, 14. Mai 1819: „Meine Gleichen werden jetzt gedruckt. Der Wilhelm kennt sie in früherer Gestalt".

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1899. XIV, S. 156.

den Wünschen und Bedürfnissen auszugleichen, ...“ Beide Bearbeitungen seien ihm jedoch unzulänglich erschienen. Und so habe er endlich „ein klein wenig Himmel“ auf die Erde herabgezogen, „nur so viel, um weder im Schmerz noch in der Lust zu versinken, doch ohne beyde unmöglich zu machen.“ Diese endgültige, Tragik und Komik mischende Fassung war also im Sommer 1819 fertig. Arnim hatte bereits zwei Jahre vorher in „Gubitz' Gesellschafter“ die Eingangsszene zu den Gleichen veröffentlicht. Da dies die fröhliche, humorerfüllte Szene zwischen Gottschalk und Gottschälkschen (siehe unten) ist, so war also die „lustige“ Bearbeitung 1817 bereits vorhanden.

Die Geschichte von dem Grafen Ernst von Gleichen aus Thüringen, der mit päpstlicher Erlaubnis mit seiner ihm angetrauten heimischen Gemahlin und der ihm aus dem Morgenlande in heißer Liebesleidenschaft nach der Heimat gefolgten Sarazenin eine Doppelehe eingeht,[1]) hatte wie die Ott-Schütz-Sage bereits vor Arnim öfters dichterische Bearbeitung gefunden.

Nach Frischlins „Ludevicus bigamus“ war von dem Württemberger Flayderus die Sage zum erstenmal dramatisch behandelt worden. Auf das „Freudenspiel“ eines Anonymus (1689) und einen Gleichen-Roman (1789)[2]) folgten dann mit der Darstellung desselben Themas 1791 Graf von Soden mit seinem Ritterdrama „Ernst, Graf von Gleichen“ und 1807 der Romantiker Wilhelm von Schütz[3]) mit seinem Trauerspiel „Der Graf und

---

[1]) Haun, Die Entstehung der Sage von der Doppelehe eines Graten von Gleichen. XI. Jahresbericht der Landesoberrealschule in Zwittau, 1907—08. Haun untersucht den Ursprung der Gleichensage und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß der Wittenberger Professor Winsheim 1546 den Bericht von dem Grafen von Gleichen erdacht, und zwar kombiniert habe aus 1. dem altfranzösischen Roman Gillion de Trasegnie, 2. der historischen Tatsache der Doppelehe Philipps von Hessen, 3. aus der Kunde von dem Grabdenkmal in Erfurt, das einen Grafen von Gleichen zwischen zwei Frauen darstellt.

[2]) Vgl. Alexander von Weilen, Über Gleichen-Dichtungen in der Zeitschrift für allgemeine Geschichte 1865, II. Bd. 2. Stück, S. 462 f. 1689 erschien: „der beglückseeligte Sklav oder Personiert auff eymmahl zweybeweibt christlicher Graf von Gleichen in einem Freudenspiel aufgeführt von Nathian“. (ps. Riemer); 1789 „Elika, Gräfin von Gleichen, Roman von Springsguth“, nur aus der Rezension in der Allgemeinen Literatur-Zeitung bekannt.

[3]) Mit Wilhelm v. Schütz war Arnim auch persönlich bekannt. 1817 im Sommer weilen sie beide in Schlangenbad in freundschaftlichem Verkehr. In einem Briefe an Ringseis aus Karlsbad 12. August 1817 (abgedruckt von Steig in „Stimmen aus Maria Laach 1904, 411 f.) schreibt Arnim, an Ringseis

die Gräfin von Gleichen". Die beiden letztgenannten Dramen kannte Arnim. Sodens[1]) Stück hat vielleicht in einigen Punkten Arnim vorgelegen, jedoch so, daß das Drama unseres Romantikers daneben als völlig selbständige Leistung erscheint.[2]) Eine Be-

zwei Freunde empfehlend: „Der eine ist Professor Steffens aus Breslau, der zwar . . . Der andere, Herr von Schütz, durch seine Poesien, den Lacrimas, die Gleichen, die Myrthe usw. hinlänglich bekannt ... Mit beiden habe ich hier recht schöne vertrauliche Tage verlebt". — W. v. Schütz schreibt auch das Vorwort zu der von Wilhelm Müller (aus Dessau) herausgegebenen Zeitung „Askania", in der Arnim ein Gedicht auf den „seeligen Hermes" (Joh. Thimoteus) veröffentlichte. Vgl. Americain Journal of Philologie, 1903, 14, S. 129.

[1]) Vgl. O. Hachtmann, Graf J. H. v. Soden als Dramatiker, Göttingen 1902, S. 53 f.

[2]) Sodens „Ernst Graf von Gleichen" (erschienen 1791 als 4. Bd. der Schauspiele, Berlin bei Maurer), ein Ritterdrama schlimmster Sorte, steht hinter der poesievollen Darstellung Arnims weit zurück. Für den vermutlichen Zusammenhang beider Dramen scheinen mir folgende Punkte zu sprechen: 1. Die Rolle Hartmanns (bei Arnim) entspricht der Volgstatts (bei Soden). 2. Berga (bei Soden) wirbt wie Plesse (bei Arnim) um die von dem Grafen zurückgelassene Gattin. 3. Vergleiche:

a) Soden, Schauspiele IV, 35.

Volgstatt: „Das Weib des Kriegsmanns empfängt mit dem Hochzeitschleier den Witwenschleier".

Arnim, Werke 20, 148.

Gräfin: „Das Kreuzeszeichen hat den Grafen mir entrissen am Tag, der mich im Sterben ihm vermählt".

b) Ähnlichkeit in der Situation und im Ausdruck. Ernst (bei Soden) und Plesse (bei Arnim) an dem soeben von der Geliebten verlassenen Ort schwärmend:

Soden. Schauspiele IV, 59.

Ernst: „Hier sah ich sie. Hier flattert ihr lieblicher Odem noch in der Luft; hier hob sie ihren Schleyer und mir öffnete sich der Himmel mit all' seiner Herrlichkeit. . ."

Arnim, Werke 20, 142.

Plesse: „Gebetet hat sie hier an dieser Stelle,
Wo ihre Kniee in den Sand gedrückt,
Dies Büchlein hielten ihre zarten Finger,
Die Lippen athmeten so fromm hinein".

c) Fatime und Ernst (bei Soden), Amra und der Graf (bei Arnim) im Gespräch:

Soden, Schauspiele IV, 77.

Ernst: „Wie, du bist also entschlossen"?

Fatime: „Nicht mehr von dir zu weichen! Dich zu begleiten bis an der Welten Ende."

Ernst: „All' die Gefahren, die Verfolgungen . . ."

Arnim, Werke 20, 165.

Graf: „Wirst du auch finden, was du dir versprichst, ein armes Land mit langem ernsten Winter"?

Amra: „In frommer Glut will Amra wilden Frost bezwingen".

einflussung durch Schütz' Tragödie[1]) kann ich indes nicht finden.

Wie kam nun der Dramatiker Arnim zu dem Thema der Doppelehe?[2]) Das Verhältnis der Geschlechter zueinander ist ein Problem, das ihn von seinen ersten Dichtungen an oft beschäftigt. Die gröbste Form der Blutschande war im „Hermann" grell gezeichnet. Dasselbe Motiv tritt uns gemildert in „Halle und Jerusalem" entgegen. Das Eheproblem bildet den „Kernpunkt" der „Gräfin Dolores",[3]) es begegnet uns wieder in den Novellen, im Auerhahn. In dem genannten Roman klingt das Gleichenmotiv selbst an.[4]) Arnims Novelle „Melück Maria Blainville, die Hausprophetin von Arabien" (1812) behandelt ebenfalls das Thema der Doppelehe, das allerdings aus allerhand Zauber- und Spuckgeschichten kaum zu erkennen ist. Zudem wies „Goethes Stella"[5]) Arnim auf den Fall der Doppelehe hin. Doppelliebe ist nach Ricarda Huch auch teilweise das Thema von Novalis' „Ofterdingen",[6]) der 1802 von Schlegel und Tieck herausgegeben wurde.

Fatime: „Liebe wird mich geleiten über Felsen und Dornen, über Gebirge und Abgründe."

d) Das Gelöbnis des Grafen:

Soden, Schauspiele IV, 143.

Ernst: Und dieses glückliche Thal, diesen Schauplatz der höchsten irdischen Freude nenne man auf ewig das Freudenthal"!

Arnim, Werke 20, 258.

Graf: „Und diese Stelle, die uns neu vereinte

Soll . . .

Auf ewige Zeit geweiht, bezeichnet sein

Und dieses Thal sei Freudenthal genannt".

[1]) W. Grimm schreibt (18. August 1819) an Arnim: „Den Lacrimas Schütz („Lacrimas", eine Tragödie Schützens) hast Du ohne Zweiffel schon von selbst übertroffen".

[2]) Vgl. Helbig, Zur Geschichte des Problems des Grafen von Gleichen. Magazin für Literatur 1891, S. 162.

[3]) Fr. Schulze, Die Gräfin Dolores, Weimar 1904, S. 15.

[4]) Ebenda S. 58.

[5]) In Goethes Trauerspiel Stella wird die Sage von dem Graf von Gleichen erzählt und zur Lösung des verwandten Konfliktes verwertet.

[6]) Arnim schätzte allerdings Novalis' Roman wenig. An Brentano schreibt er (1803): „Dagegen (mit Beziehung auf das Vorhergehende) gestehe ich dir, daß ich Novalis' Heinrich von Ofterdingen nach seinem ganzen Wesen recht mittelmäßig, ja elend finde, wenngleich manches Einzelne schön ist".

Anklänge an das Gleichenmotiv finden sich auch in Tiecks Magelone,[1]) von der Arnim z. B. einige Züge für seine Magelone in den Waldemardramen verwendete (siehe unten). Die Erzählung aber vom Grafen von Gleichen und seinen zwei Frauen hatte bereits 1786 Musaeus[2]) in breiter Ausführung in seine „Volksmärchen“ aufgenommen. Aus ihnen kannte sie Arnim, wie bei der Hochschätzung[3]) von Musaeus' Buch sicher anzunehmen ist. Doch weisen keine auffallend übereinstimmenden Punkte auf den Bericht von Musaeus als unmittelbare Quelle von Arnims Drama hin. Bottermanns[4]) Vermutung, Arnim habe die von ihm selbst angeführten (Werke 20, S. 258) Grimmschen Sagen[5]) benützt, findet durch eine eigne Äußerung des Dichters Widerlegung. An W. Grimm, der es beanstandete, daß im Drama der Schauplatz der Sage von dem historisch verbürgten Thüringen nach Göttingen verlegt sei, schrieb Arnim (11. November 1819): „Aber eins kann ich Dir doch nicht vergeben, daß Du die unschuldigen Herzen mir darum aufsässig glaubst, weil ich die Thüringischen Gleichen nach Göttingen versetzt habe. Bin ich denn nicht gleichfalls ganz unschuldig dazu gekommen, denn ich hatte es vergessen, wo die Geschichte geschehen. Das Zitat aus Euern Sagen schrieb ich erst nachher hinzu.“ Die ganze Briefstelle läßt fast schließen, Arnim habe für sein Gleichendrama auf ein eingehendes Quellenstudium verzichtet. Indes finde ich z. B. für die Benützung von „Johann Bernhard Heller, Merkwürdigkeiten der Landgrafschaft Thüringen“ (Jena und Leipzig 1732) eine Reihe beweisender Punkte, die gelegentlich noch erhärtet werden sollen. Melisantes, „Bergschlösser“ (Frankfurt und Leipzig 1721), ein Bericht der Gleichensage, den Arnim

---

[1]) L. Tiecks Schriften, 4. Bd., S. 292, cap. 14 f. Unter dem Kapitel: „Die Heidin Sulima liebt den Ritter“ wird erzählt: Peter von Provence, der Bräutigam Magelonens, weilt auf einem Kriegszug am Hofe des Sultans in der Türkei. Sulima, des Sultans Tochter, wird von Liebe zu ihm erfaßt. Sie will ihm in die Heimat folgen. Peter erklärt sich einverstanden, in dem Glauben, Magelone sei gestorben. Es bleibt indes bei dem Plane.

[2]) J. A. Musaeus, Volksmärchen der Deutschen, Gotha 1782—86. Unter dem Titel: „Melechsala“.

[3]) Vgl. oben.

[4]) Bottermann S. 80 f.

[5]) Deutsche Sagen, herausg. von den Brüdern Grimm, II. Teil, Berlin 1818, S. 372 f.

kannte,[1]) weicht wenig von der genannten Vorlage ab. Der Umstand, daß hier auch „Göttingen an der Leine" als Ursprungsort des Geschlechts der Gleichen erwähnt ist, deutet immerhin ebenfalls auf diese Schrift als Quelle hin.

Arnim hat die Gleichensage sehr frei umgestaltet. Wie schon der Titel „Die Gleichen" sagt, interessiert ihn dabei nicht allein, wie neuerdings Wilhelm Schmidtbonn[2]) und Hermann Anders Krüger[3]) in ihren Dramen das Problem der Doppelehe, ja er hat diesem sogar die Pointe benommen, indem er den Grafen freiwillig auf die zweite Gemahlin verzichten läßt: neben anderen, in die Dichtung hineinspielenden, weitausgesponnenen Motiven vernichtet vor allem eine zugrunde liegende fatalistische Stammsage, wie im „Auerhahn", den dramatischen Effekt. Dieser letztere Umstand mochte auch Müllner[4]) dazu bestimmen, Arnims Drama nicht ganz mit Unrecht ein „Ahnendrama" zu benennen. Indes werden wir es, wie auch schon Koch[5]) hervorhebt, gerade vom „rein dramatischen Standpunkte aus" viel höher einschätzen als „Halle und Jerusalem" und die „Päpstin Johanna".[6])

Ungefähr zu derselben Zeit wie die Gleichen hat Arnim das letzte der von ihm selbst veröffentlichten Stücke gedichtet:

---

[1]) Arnim erwähnt Melisantes in einem Briefe an Dorow (25. November 1809). Dorow, Reminiszenzen S. 100.

[2]) Wilh. Schmidtbonn, Der Graf von Gleichen. Ein Schauspiel in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Berlin 1909. Durch Reinhardts Deutsches Theater in Berlin und auf Gastreisen viel gespielt.

[3]) Herm. Anders Krüger, Der Graf von Gleichen. Eine deutsche Tragödie in fünf Aufzügen, Hamburg 1908.

[4]) Müllner schrieb 1819 im Literatur-Blatt zum Morgenblatt Nr. 39 (S. 155 f.) eine Rezension des „Gleichen". Er sagt u. a.: „Wenn die Dramaturgie ein Schauspiel dieses Inhalts seiner Gattung nach benennen soll, so muß sie den Namen eines Ahnendramas fabricieren. Und warum sollte man ihn nicht denjenigen dramatisierten Familienmärchen beilegen können, in welchen das gespenstige Walten verstorbener Vorfahren ungefähr die Rolle spielt, welche in den Tragödien der Alten den in den Heroengeschlechtern Recht oder Rache übenden Göttern zugeteilt war? Freylich kann sie dies Surrogat in der Tragödie nicht gut heißen, selbst in der vom Haufen so gern gesehenen Ahnfrau nicht. Aber warum nicht im romantischen Schauspiel"? Arnims Drama sei „unterhaltend", „einiges darin schön", natürlich nicht für die Bühne geschrieben", übrigens „sehr flüchtig gearbeitet".

[5]) Koch, Einleitung zum 146. Bd. von Kürschners Nat.-Lit. CVII f.

[6]) Wilhelm Grimm 1. Dezember 1819 an Arnim: „So sind die Gleichen ganz anders zusammengehalten als Halle und Jerusalem und vergleiche dieses wieder mit Ariels Offenbarungen".

„Marino Caboga." Denn wenn es auch erst 1826 als „Donnerstag — Erzählung des Theaterdichters" (Untertitel: Dramatische Erzählung in drei Handlungen") in den Novellen des „Landhauslebens" erschien, so wissen wir doch, daß er bereits 1816 vollendet war. Friedrich Förster plante die Herausgabe eines poetischen Taschenbuches[1]) für Pfingsten 1816. Klemens Brentano, der zu dem Unternehmen aufgefordert war, bat auch Arnim, er möchte, was er nur immer geben könne, „ein kleines Drama etwa den Ragusaner, eine Erzählung oder . . . . . beitragen", und Arnim erwiderte, er wolle den Caboga „noch einmal durchsehen, ein Stück aus den Kronenwächtern abschreiben." Der „Caboga" war also damals bereits fertig.

Aus Johannes Müllers allgemeiner Geschichte hat Arnim nach eigener Angabe den Stoff zu diesem Drama entnommen. „Marino Caboga, ein leidenschaftlicher Jüngling, der im Senat seinen Oheim umgebracht hatte, war im Gefängnis, als die Mauer von dem Erdstoße (es geschah ein Erdbeben) brach. Indessen von allen Seiten Flammen auflohderten und Räuber sich rotteten, ergriff hoher Sinn den Marino Caboga. Er rief die Reste der Bürger zur Rettung ihrer Vaterstadt zusammen, so stellte er Ragusa her."

Das Anklingen des Marino Falieri[2]-Motivs in seinem Drama berechtigt uns vielleicht, Arnim auch einen bescheidenen Platz in der Reihe der von Byron bis auf Otto Ludwig und Martin Greif reichenden Bearbeitern des bekannten Stoffes einzuräumen.

Nach „Marino Caboga" und „Gleichen" haben Arnim sicher noch andere größere Dramenpläne beschäftigt. Von einen solchen erfahren wir aus einem Schreiben[3]) Arnims an Müllner freilich nur unklare Andeutungen. Arnim setzt Müllner[4]) für dessen Literatur-Blatt zum Morgenblatte er damals einige kleine[5]) Beiträge schickte, in diesem Briefe seine „politischen Ansichten über Beamte und Militär, über den Krieg von 1806" auseinander. „Alles ist jetzt Partei, wers nicht glauben will, ich kanns niemanden einreden, aber ich denke noch einmal der Welt diesen

[1]) Förster Almanach erschien erst 1818. Er ist die bekannte „Sängerfahrt".

[2]) Vgl. Koch, Einleitung zum 146. Bd. von Kürschners Nat.-Lit. CV.

[3]) Der Brief (vom 28. April 1821) ist abgedruckt von Ludwig Geiger, Achim von Arnims Beiträge zum „Literatur-Blatt" nebst ungedruckten Briefen Müllners und Arnims. In Kochs Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 12. 1898 S. 221 f. Vgl. ferner: Geiger, Zwei Briefe Arnims an Müllner, Stud. z. vergl. Lit.-Gesch IV. 1.

[4]) Der bekannte Schicksalsdramendichter Müllner war 1820—23 Redakteur des ursprünglich von Therese Huber geleiteten Literatur-Blatts zum Morgenblatt.

[5]) Wie Geiger nachweist, hat Arnim nur eine Rezension geliefert, und zwar über die Schrift: „Aktensammlung über die Entlassung des Professors de Wette".

Zustand in einer Tragödie deutlich zu machen.“ Geigers Frage: „war das Ganze nur ein augenblicklicher Vorsatz, dem niemals eine Folge gegeben werden sollte, oder findet sich in seinem Nachlaß etwas darüber?“ schließe ich mich an.

Auch Theater- und Bühnenfragen[1]) tritt der Dramatiker Arnim in jener Zeit wieder näher. Aber es gilt nicht mehr wie in der Berliner Zeit um Eroberung der Bühne für die Romantiker. Arnim steht jetzt abseits vom Kampf. Mehr eine objektiv betrachtende, ironisch verspottende Beleuchtung der mangelhaften Theaterverhältnisse ist es, die uns in den von Arnim und Brentano 1818 herausgegebenen „Briefen über das neue Theater“[2]) entgegentritt. Der Plan zu diesen geht von Arnim aus. Wir hören vermutlich[3]) Ende 1815 oder Anfang 1816 Brentano den Freund fragen: „Was soll eigentlich das Buch für ein Licht aufstecken, das Du übers Theater vorhast? Soll es bloß ein Bild der jetzigen Schweinerei (!) sein? Dies ist in allen Comödianten-Romanen von Scarron an erschöpft, und selbst was der Wilhelm Meister geleistet, ist höchstens ein paar Ideen über Hamlet, welche Hamlets Worte über die Schauspieler nicht wert sind“ (!). An Stelle von Arnims „Buch über das Theater“ trat dann der „theatralische Briefwechsel“ mit Brentano. Es müssen nach dem eben erwähnten Briefe noch andere, uns unbekannte Erörterungen zwischen Arnim und Brentano über dieses Vorhaben stattgefunden haben, als Arnim im Januar 1816 an Klemens schrieb: „Um unserm theatralischen Briefwechsel näher zu rücken, so müssen die Charactere erst festgesetzt werden, aus denen wir schreiben. Ich übernehme einen sehr beschäftigten Theaterdirektor, der nichts als Schwierigkeiten, Verstöße ahndet. Du mußt einen vorwitzigen Poeten darstellen, der Gott und die ganze Welt und alles, was ihm außerdem durch den Kopf geht, auf die Bühne bringen will und im Zorn, wenn so etwas nicht geht, über alles andre herfällt. Dabei muß von beiden Seiten keine Grob-

[1]) L. Geiger im Sonntagsblatt Nr. 31 zur Voßischen Zeitung Nr. 362. 5. August 1900: „Achim von Arnim als Berliner Theaterberichterstatter“, behandelt Briefe Arnims an Müllner 1820/21.

[2]) In der „Wünschelruthe“, herausg. von Straube und Hornthal, 1818. Nr. 5, 12, 23—30, 50—52, jetzt Morris' Arnim-Ausg. I, 36 ff., gedr.

[3]) Klemens Brentano, Gesammelte Schriften, 8. Bd., S. 173. Der Brief ist undatiert.

heit geschont bleiben, doch immer so, daß man sieht, wenn die Kerls sich in Briefen recht gezankt haben, so besaufen (!) sie sich am Abend um so derber. Zur Unterhaltung kann eine Liebschaft mit der ersten Schauspielerin eingeflochten sein, bei der beide nichts ausrichten, weil ein dicker reicher Jude bei ihr Hahn im Korbe ist. Die Abentheuer finden sich von selbst.“

Ungefähr nach diesem nicht üblen, humorvoll dargelegten Plane sind dann zwei Jahre später die genannten Theaterbriefe entstanden, die leider Bruchstück geblieben sind. „Ohne Dank“ sende er, der Direktor (Arnim), dem Poeten (Brentano) die Stücke des Calderon zurück, die dieser ihm zur Aufführung bei der Einweihung des „neuen Theaters“ geschickt habe. Psyche, welche die Probe las, „wäre bald an den Versen gestickt“ und habe erklärt, „wenn sie morgen die Jungfrau spielen sollte, so dürfe sie nicht mehr die Verse lesen, sie bekomme davon einen rauhen Hals.“ Der Amant habe dabei „das Maul bis an die Ohren gezogen und wollte sich tot lachen“. „Serenissimus ließe ihn (den Direktor) ins Tollhaus bringen,“ wenn er die Aufführung wage. „Calderon sei nicht aufführbar.“ Aber es sei doch manches Gute drin. „Wäret ihr Poeten nur nicht so fremdartig geworden in griechischer, spanischer, englischer Leserei, es könnte euch nicht schwer werden, aus solchen Stücken etwas zu bilden, das unsre deutsche Völkerschaft, die ihr bald zu gering, bald zu hoch achtet, lebendig anspräche.“ Wir dürfen natürlich in dieser kecken humoristischen Abfertigung Calderons, wie sie uns in dem ersten der Briefe entgegentritt, nicht die volle, ernste Meinung Arnims über den spanischen Dramatiker erblicken, an dessen Dichtart[1]) ja seine eigne allzuoft erinnert. Auf die im selben Jahre geschriebene „Vorrede zu Wilhelm Müllers Übersetzung der Marloweschen Faust“ ist bereits im Vorhergehenden öfters hingewiesen worden. Noch 1828 bekunden die „Sammlungen zur Theatergeschichte“ (vgl. ebenfalls oben) Arnims andauernde Teilnahme für das Drama und Theater. Indes fällt die Haupttätigkeit des Dramatikers Arnim nach allem bisher Gesagten nicht in dies letzte Jahrzehnt seines Lebens, sondern etwa in die ersten zwanzig Jahre des neunzehnten Jahrhunderts.

---

[1]) Über den „Auerhahn“ schrieb Brentano: „In keiner poetischen Erscheinung der neuen Zeit habe ich das Zusammentreten des Shakespeareschen und Calderonschen Gestirns so wunderbar gespürt“.

Inhaltsverzeichnis

der vollständigen Arbeit.

Seite

Einleitung: Das romantische Drama . . . . . 1—15

I. Teil. Übersicht und Chronologie von Arnims dramatischem Schaffen . . . . . 15—57

II. Teil. Die Beziehungen des Dramatikers Arnim zur Geschichte.

1. Arnim und die Geschichte.

2. Die historischen Dramen und ihre Vorlagen.

III. Teil. Arnims dramatische Technik.

Lebenslauf.

Geboren zu Höckricht, Kreis Glogau in Schlesien, am 24. August 1882 als Sohn des Lehrers Gustav Hartmann, besuchte ich, Max Hartmann, evangelischen Bekenntnisses, acht Jahre die Volksschule meines Heimatsortes.

Ich wurde von Michaelis 1897 an auf dem Königlichen Evangelischen Gymnasium zu Groß-Glogau für das akademische Studium vorbereitet und bestand daselbst die Reifeprüfung am 28. September 1904. Seitdem studierte ich auf den Universitäten Breslau und Halle a. S. Germanistik und klassische Philologie und hörte die Vorlesungen und Seminarübungen folgender Herren Professoren und Dozenten:

Aal, Baumgartner, Bechtel, Bremer, Cichorius, Drescher, Foerster, Freudenthal †, Hofmann, Koch, Kühnemann, Maurenbrecher, Partsch, Riehl, Muther †, Rohr, Siebs, Skutsch, Saran, Schulze, Stern, Suchier, Wendland, von Wenkstern, Vaihinger, Wissowa, Ziegler, Ziekursch.

Allen diesen Herren sage ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank, besonders aber Herrn Professor *Max Koch*, dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke und der mich während ihres Fortgangs in liebenswürdigster Weise unterstützt hat.